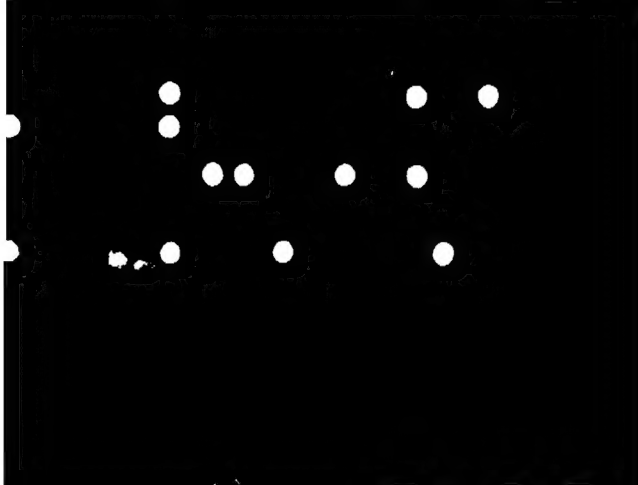
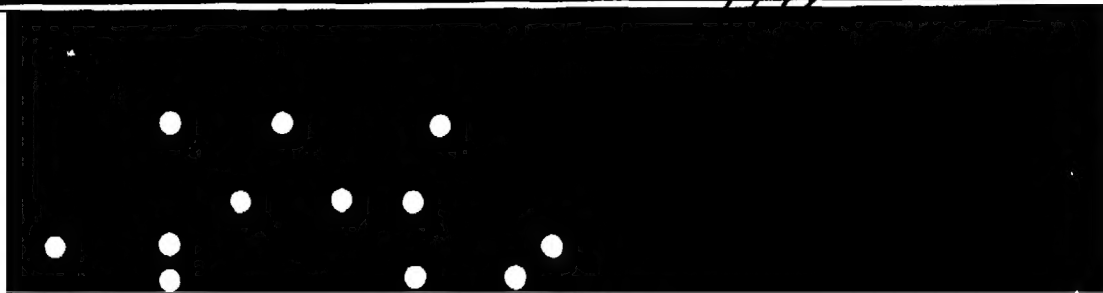
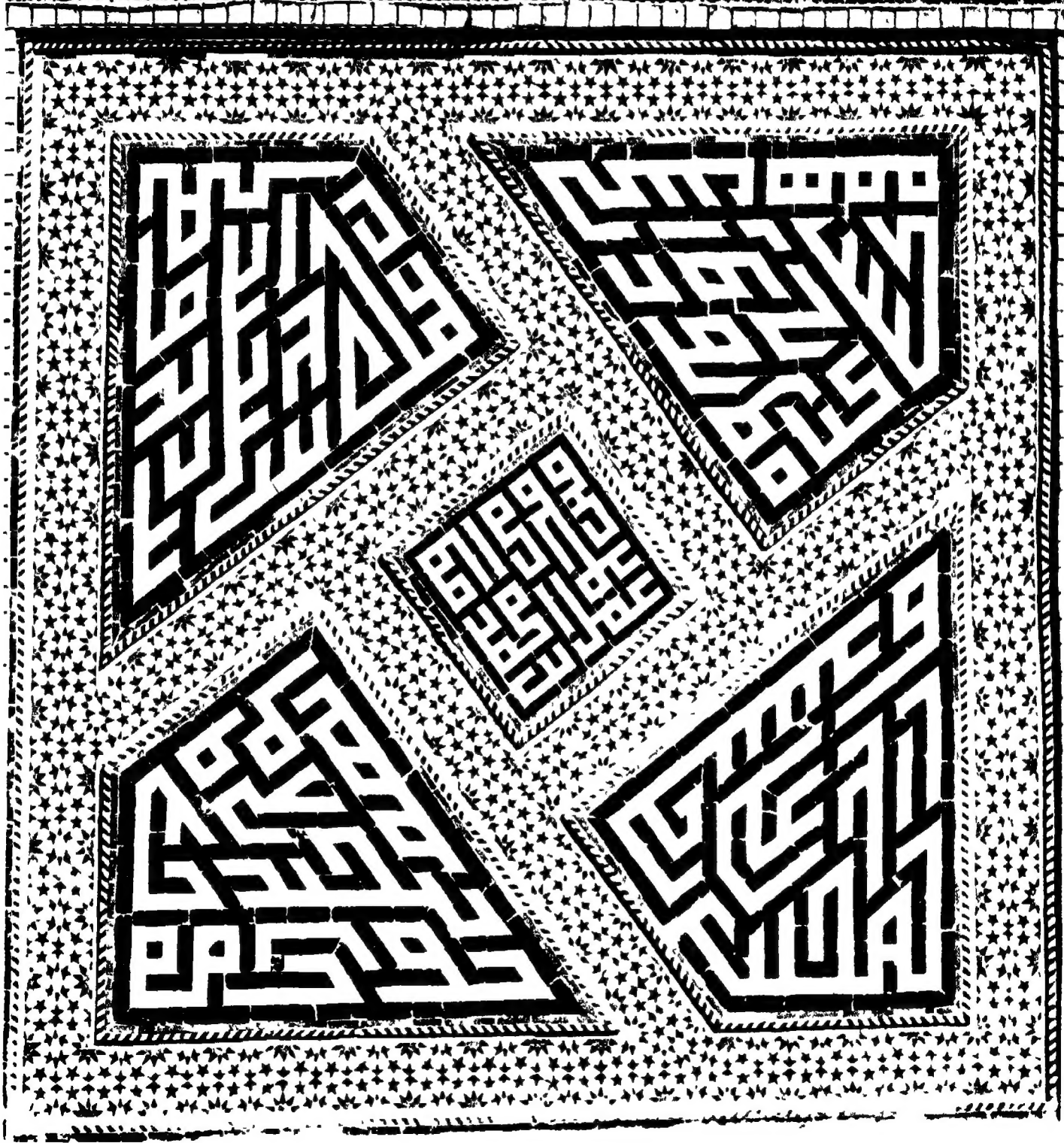


فكر وفن

٧



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدانا لهذا
والذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله
إِنَّ اللَّهَ يُجِيبُ الْمُضْطَرِّينَ
إِذَا دَعَوْهُ مِنْ شَتَّى الْأَرْجَاءِ
وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدانا لهذا
والذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله
إِنَّ اللَّهَ يُجِيبُ الْمُضْطَرِّينَ
إِذَا دَعَوْهُ مِنْ شَتَّى الْأَرْجَاءِ
وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ





فوق كل شيء

125806
14-11-95

5102

الفهرست

٤ هنز بينر درايتسل ، الوحدة كشكلة سوسولوجية

H. P. Dreitzel, Einsamkeit als soziologisches Problem

٢٧ من الشعر العربي الحديث

Moderne arabische Liebeslyrik

٣٤ جيرولد انجهوير ، اللغة كأداة لنقل المعلومات

Gerold Ungeheuer, Sprache als Informationsträger

٤٠ هنز يورجن هرينجر ، اللغة كوسيلة للتدليس

Hans-Jürgen Heringer, Sprache als Mittel der Manipulation

٤٨ احمد عبده ، مناظر العرس في مسرحيات برخت

Ahmad Abduh, Die Hochzeitszenen in Brechts Stücken

٥٣ برتولد برخت ، « الزواج الطارىء » ، من مسرحية « دائرة الطبشير القوقازية »

Bertolt Brecht, Aus dem „Kaukasischen Kreidekreis“; Die Nottrauung

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

ترجمات Dr. Mustafa Maher, Kairo, Dr. Nagi Naguib, Berlin, Dr. Magdi Youssef, Bochum, Salah ad-Din Mawaali, Bern

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, Abhofach, D-8000 Munchen 20, Bundesrepublik Deutschland

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

٦٠ هلدجارد اورنر ، الظل وخیال الظل
Hildegard Urner, Der Schatten und das Schattenspiel

٧١ ابراهيم اصلان ، افتتاحية . قصة
Ibrahim Aslān, Ein Vorspiel. Erzählung

٧٧ فنون قرية الحوانية ، بقلم جاك بول دورياك
P. Dauriac, Das Kunsthandwerk von Harraniya

٨٥ النظرية الموسيقية بدأت في سومر ، بقلم صاموئيل ن. كرامر
S. N. Kramer, Die Musiktheorie begann in Sumer

٨٩ كريستينا بوسته ، قصائد تركية
Christine Busta, Türkische Gedichte

صور الغلاف

الصفحة الاولى: هريبرت هوبكه (من مواليد عام ١٩٣٢ . هسن)، الزهرة العاقصة . التعيد الفني اولتمان، المانيا الاتحادية
الصفحة الأخيرة. فلوريد برغدين (من مواليد عام ١٩١٢ فرايبورج)، تفاصيل مائدة، مستغاليا، المانيا الاتحادية التعيد الفني: ر شيرليش،
فرايبورج حقوق النشر . هانز شليجر، اوجسورج ١٩٧٥ .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقثاً مرتين في السنة - الاشتراك ١٢ مارك ألماني غربي، - النسخة الواحدة ٦ مارك ألماني، ثم الاشتراك
المحص للطلبة ٥٠ مارك ألماني . - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة . F Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروب : Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير . Adresse der Redaktion · Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

الوحدة كمشكلة سوسولوجية

« كثيرا ما يكون الإنسان وحيدا ، حيث لا يكون وحده ،

وقد يحس إذا انفرد بنفسه بقرنه واتصاله بالناس »

(ب . درايتسل)

فليس من الضروري ان يعاني الانسان اذا ابتعد عن الناس ، فبحانب آلام الوحدة نجد الرغبة في الوحدة والانفراد ، وقد يأخذ الانسان نفسه بالوحدة وهو بين الناس ، وقد يسعى إليها عن طريق الانفراد .

اصداء اللفظ

ما رالت للفظ « الوحدة » في اللغة الالمانية اصداء ايجابية ، تعود الى التراث . وقد اثبت ريتشارد هوفشتتر التفاوت في مفهوم « الوحدة » بين المجتمع الامريكي والمجتمع الالماني . ففي المجتمع الامريكي تعلق بلفظ « الوحدة » loneliness شحنات سلبية اكثر مما تعلق به في المجتمع الالماني .

ففي الالمانية يؤثر على مضمون لفظ « الوحدة » Ein-samkeit الاعلاء البورجوازي من شأن القدرة الانتاجية « للمرد » ، وهو ما تعبر عنه مقولة « العبقرية » والتصور العام بضرورة العزلة للانتاج الفني والفكري ، وما زال مضمون اللفظ في الالمانية يحمل آثار النزعة الرومانتيكية نحو الوحدة كوسيلة للتغلب على الذاتية الاجتماعية soziale Identitat ولتحقيق التوافق بين الذات والطبيعة .

ولمسه ها وطيفة « التهكم » Ironie في الحركة الرومانتيكية المبكرة ، ففي التهكم يتحرر الفنان الرومانتيكي من الروابط التي تغل عنقه ويتأمل عملية التحرر ذاتها ، ويصير الارتباط الدياليكتيكي بين الشعور بالذات وبين المجتمع من

الادعاء ان الوحدة مشكلة سوسولوجية يبدو عريبا عند الوهلة الاولى . أليس موضوع علم الاجتماع هو المجتمع . لا الانسان الفرد ! أليس موضوعه علاقات الناس بعضهم ببعض ، وبطام التعامل بينهم . العام والخاص ! من هذا المنظور لا نستطيع تعريف « الوحدة » سوى بالسلب ، بمعنى غياب الروابط والصلات التي تربط الإنسان بغيره من الناس . اي كحالة من العزلة . ولكن هذا الانطباع الاول حادع ، إذ تكفي ملاحظتان بسيطتان لبيان ان « الوحدة » اكثر من مجرد مشكلة سوسولوجية بالمعنى السالب : أولا الملاحظة المألوفة ، وهي أن « الوحدة » لا تتساوى مع وجود الانسان وحيدا . فليس كل من انفرد بنفسه يستشعر الوحشة ، وعلى العكس من ذلك نرى شعور الوحدة يرادنا ونحن بين الناس . وكل منا يعرف شعور الوحدة بين حماهير الناس في المدن الكبرى ، ويعرف كذلك الرعدة في الانحراط محمولا بين الجماهير في الطرقات . ولا يختلف الأمر في حالة الجماعة الصغرى ، فقد يشعر المرء بالوحدة بين جمع صغير من المدعوين ، لا تربطه بهم رابطة وثيقة ، وليس بينه وبينهم إلا تلك الصلات السطحية العابرة . وقد يساعد المرء بينه وبين الناس . فيطوي على نفسه أو يأخذ منهم موقف الغريب أو المتأمل .

فكثيرا ما يكون الانسان وحيدا ، حيث لا يكون وحده ، وقد يحس إذا انفرد بنفسه بقرنه واتصاله بالناس . هذه الملاحظة الاولى تشير ضمنيا الى الملاحظة الثانية :



يوسف صيدا، كتابة عربية،
بدون سنة. تصوير ليرلوت فينسل، هس

في مجتمعه والتي يسعى اليها لذلك في «الوحدة» بين احضان الطبيعة.

الحبرة والمضمون

الغموض العالق بلفظ «الوحدة» هو اذا من نشاج خبرة بعينها في المجتمع ومع الطبيعة. وطالما بدت المؤسسات الدينية متماسكة وذات كيان راسخ في المجتمع، كان معنى الوحدة ليس سوى تعريض النفس للمخاطر والاهوال. ففي العصور القديمة كان النفي الى الجزر المهجورة - ذلك الاشتياق الخفي للمتعبين من الحضارة في ايامنا - عقوبة مخيفة ومروعة. وحتى النساك ما كان سعيهم الى الوحدة إلا بهدف تعريض انفسهم لضروب من الاهوال والشكوك لاختبار ما عندهم من يقين وايمان. ومع الاعتراف بالدور الهام الذي علقته الرهينة على الوحدة والانفراد، فحتى عصر النهضة كان الانفراد في الطبيعة لا يعني سوى التعرض دون سند للاخطار. ولم يتغير هذا الحال إلا ببدء الحركة العلمانية، وانهار مضامين المؤسسات الدينية تدريجيا، وهو ما ادى الى اعادة تقييم الفرد والطبيعة. صارت الطبيعة من جانب شيئا يخضع للترويض والسيطرة، وبالتالي مجالا يعالجه الانسان بوسائل التكنولوجيا. ومن ناحية أخرى اضيفت على الطبيعة بالتدريج قيم جمالية، وصارت مجالا لخبرة الفردية. وهو ما نتبينه بوضوح من بدايات فن تصوير الطبيعة، وما نشاهده في ذروته متمثلا في شخصية «الرجل الذي لا يصلح لشيء» Der Taugenichts الذي يدير ظهره للمجتمع في ادب وحسم، ويحمل عصاه وقيثاره، ليضرب في الارض والطبيعة بلا غاية. فبتقدم العلمانية نشأت أولا تلك الحساسية الخاصة بالطبيعة التي اضيفت على مفهوم الوحدة جانبه الايجابي. ولم يأت هذا التطور بين يوم وليلة وإنما كان عملية طويلة بطيئة.

على ان المثالية والقداسة اللتين أضفينا بالتدريج على الطبيعة سرعان ما فقدتا أسبابهما باحتلال مبدأ الانجاز الفردي مكانته الهامة في المجتمع البورجوازي. - كذلك غير تحول مجتمع الانجاز البورجوازي الى المجتمع

موضوعات الادب. فعنى «التهكم» من الناحية السوسيولوجية هو الابتعاد عن عمد عن الدور الاجتماعي social role، أي عن الدور الذي يربط به المجتمع الفرد ويحدده به، ومراجعة الفرد للدور والموقف الذي يجد نفسه فيه داخل الاطار الاجتماعي. ففي «التهكم» يعبر الفرد عن وعيه بأنه ممثل لدور وكأنه احد شخوص مسرحية، وان سلوكه مرتبط بالموقف الاجتماعي القائم ومحدد به، وانه خارج هذا الاطار شخص آخر، يختلف في سلوكه وقدراته. ونلاحظ في مراحل الرومانتيكية المتأخرة تراجع ذلك الاحساس بارتباط تكون الشخصية الفردية بالمجتمع، ويزى اللجوء الى الطبيعة وقد صار هروبا من المجتمع. وتصور هذا التحول تصورا نمطيا لوحة كاسير دافيد فريدريش «راهب على البحر» Der Mönch am Meer، فهي تعبر عن الهجرة والخروج من المجتمع المتحول الى التصنيع، وعن الاشتياق الديني الكاذب الى العزلة والانصهار في الطبيعة. فالرومانتيكية المتأخرة باعلائها واحتفالها «بالوحدة» ترد على انحلال الروابط الاسرية والعضوية في المدن الصغرى وفي الريف، وتعني نفسها بذلك من مشقة تكوين الهوية وتنمية الذاتيه - Identitäts-bildung في اطار المجتمع المتغير.

لا يعدم المجتمع الأمريكي الاحساس الوجداني بقيمة التلاقي على انفراد مع الطبيعة، كما تعبر عنه هذه الايام بعض جماعات الهييز الجواله، ولكن التلاقي على انفراد مع الطبيعة يعني قبل كل شيء في نظر الأمريكي مواجهة الطبيعة، معناه مواجهة التحدي وثبات كفاية الفرد في صراعه مع الطبيعة الوعرة التي ما زالت تغطي مساحات شاسعة من الارض، معناه التغلب على الطبيعة بوسائل التكنولوجيا. فتعمير مساحات الفضاء المترامي في غرب امريكا كان كفاحا مريرا لا ينقطع ضد عوامل الطبيعة القاسية، ولم يكن من مندوحة فيه عن التعاون البرجماتي المستمر، ورغم ذلك فكثيرا ما وجد الفرد نفسه في هذا الصراع دون معين، يواجه التحدي وحده

هكذا كانت للفظ «وحيد» lonely في الامريكية تلك اللمحة العدوانية الصراعية، فهو يعني غياب الامان والمساندة اكثر مما يعني الاشتياق الى البراءة والنقاء والحاجة الى العراء، تلك الاشياء التي يفتقدها الاوروبي

تعبّر عنه منذ قرون الحداثي والمنزهات العامة، وقد اخذ منذ زمن طريقة - في صورته البورجوازية الصغيرة - الى المنازل في شكل أصص الزهور. ولكن الحفاظ على بعض عناصر الحضارة البورجوازية في اطار المجتمع الصناعي لا يخذلنا عن طبيعة التغيير الحاصل. فن من الناس يسعى اليوم حقيقة لاختبار ذاته في الوحدة بين ربوع الطبيعة؟ وأى انسان يسعى اليوم الى الطبيعة باحثا عن الوجد والنشوة الدينية؟ فالوحدة تفقد جانبها الايجابي بمقدار ما يجد الانسان نفسه بين جدران منزله وجيدا، بمقدار ما تلازم الانسان الوحدة دون ان يسعى اليها. قد عادت الوحدة في المجتمع الحديث الى ما كانت عليه قديما: صارت ألما ممضا، ومعاناة شديدة من الغربة عن الآخرين، وأخيرا من غربة الانسان عن نفسه.

الوحدة من منظور علم الاجتماع

ما من شك في ان هذه المعاناة تطبع حياة الكثيرين في المجتمع الحاضر بطابعها. على اننا لا نعرف بالضبط الى اى مدى يعاني الناس من الوحدة، فعلم الاجتماع لم يهتم حتى الآن إلا فيما ندر بما يستشعره الناس من الآم ذاتية في المجتمع، كما ان دراسة وتحليل النقص في علاقات الاتصال بين الناس ليس من اليسر بمكان. ومع ذلك فدراسة الاسباب الاجتماعية للوحدة قد تلقي بعض الضوء على المجموعات التي تعاني اكثر من غيرها من الوحدة. ويمكن ان نصف الوحدة من الناحية السوسولوجية بأنها فقدان الصلة مع «الجماعة المرجع» reference group/Bezugsgruppe، أي الجماعة التي نستمد منها معاييرنا ونسترشد بها في سلوكنا، والتي تمنحنا فرصة تمثل اساليب التعامل فيها، والتي نشعر فيها بقيمة وجودنا. ويمكن ان نميز بين حالات اربع لفقدان الصلة، اسمها كالتالي: الحيف في بيئة الاصل (أي النقص في البيئة التي يولد فيها الفرد ويشب) Unterprivilegierung . im Herkunftsmilieu

التمييز Diskriminierung

الوصم (بوصفة عار أو عيب) Stigmatisierung

الاستهلاك الحديث يهدو، من علاقة مبدأ الانجاز بالطبيعة، إذ أصبح الانجرار في علاقة الانسان بالطبيعة غاية في حد ذاته. فلقاء الانسان اليوم مع الطبيعة الطليقة يتم امام جمهور من المتفرجين في صورة تنافس رياضي. فلا نستطيع الحديث عن امراد الانسان مع الطبيعة، إذ نتابع متسلقي الجبال على شاشة التليفزيون أو نتبع على صفحات الجرائد رحلة رجل يبحر منفردا حول العالم. وحاسنا لهذا الانجاز الفردي لا يعود الى تشوقنا الى اثبات ذواتنا عن طريق التشخيص، بقدر ما يعود الى ادراكنا باستحالة تشكيل عالما المحيط والتغلب على صعوباته بمفردنا. في الواقع ان رجال الفضاء هم ابطال العصر، ولكن حتى رجال الفضاء في انفرادهم التام وفي وحشهم الكاملة في فضاء الطبيعة، لا يقضون دقيقة واحدة على انفراد، فهم يؤدون ادواراً محددة غاية التحديد في اطار مشروع تكنولوجي جماعي، ولعمليات الاتصال في هذا المشروع وظيفة جوهرية يتوقف عليها النجاح والفشل. فرجل الفضاء لا ينجح لنا فرصة ما لنسقط عليه مشاعرنا، أو لاشباع تطلعاتنا الى اثبات ذواتنا، ولا يمكن ان يكون موضوعا لارضاء حاجاتنا الى التشخيص Identifika-tionsbedürfnisse (أي التوحد معه بوجداننا)، لان انجازهم ليس انجاز فرد، وانما شرطه الخضوع التام لجهاز تكنولوجي. فابطال عالمتنا الحاضر قد بطلت بطولتهم، ومقولة «البطل» قد مضى عليها الدهر من منظور تاريخ الفكر يعتبر التقييم الايجابي «للوحدة» مقابلا لعملية التحول العلماني Säkularisierungs-prozeß التي لم تكتمل، والتي ادت أولا الى فك اسار الفرد وتحرره من الروابط والقيود الاجتماعية والكنسية والى ابرار مفهوم الشخصية الفردية. وقد صاحب الحركة العلمانية تطور مبدأ الانجاز Leistungsprinzip عن قواعد الاخلاق البروتستانتية، واضفاء الجماليات على عالم الطبيعة. ولا يغيب عنا ان مبدأ الانجاز قد غطى في ايماننا، كما نشاهد في ميدان الرياضة وبشكل آخر في السباحة المهارية، على المتعة الجمالية بالطبيعة. ولا ننكر ان بعض عناصر الحضارة البورجوازية ما زالت حية، فزالنا نجد من الناس من يعشق التجارب وتسلق الجبال. ومن ناحية اخرى نرى الانحياز الى تجميل الطبيعة، كما

فقدان بيئة الاصل (اي بيئة الجماعة التي ينتمي اليها الفرد) Verlust des eigenen Gruppenmilieus
الحالتان الأوليان من اسباب فقدان الصلة مع «الجماعة الخارجية» ، Außengruppe في حين تشير الحالتان الاخيرتان الى ضعف الصلة مع «الجماعة الداخلية» Binnengruppe

«الحيف» و «الثرقة»

الحديث عن الطابع «المفتوح» للمجتمعات الحديثة يشير الى تضاعف فرص الاحتكاك الاجتماعي بدرجة لم تعرف من قبل ، ويرتبط ذلك بتزايد الحراك الاجتماعي الافقي والرأسي soziale Mobilität ، وتزايد فرص توسيع دوائر الاتصال الاجتماعي عن طريق وسائل المواصلات والاتصال الحديثة. وأكثر من أي وقت مضى يتحرك الانسان في المجتمعات الحديثة كغريب بين غرباء، ويتيح ذلك فرص احتكاك جديدة بين الطبقات والفئات ، وبين سكان الريف والمدن. وبين الاجيال ، وبين الرجال والنساء، وهى صلات تغني الفرد وتقل عليه في نفس الآن.

اذا كان علينا ان نسترشد في سلوكنا بالمعايير والقيم التي تواجهنا في صورة توقعات الغير منا، فلن نجد في انفسنا باستمرار الرغبة في تقبل كل اتصال ولا القدرة على عقد كل اتصال تفرضه علينا حياتنا اثناء العمل وفي اوقات الفراغ. فالفرص المتزايدة للاتصال باناس من بيئات اجتماعية مغايرة لا يتسنى تحقيقها إلا لمن يملك القدرة على تكييف سلوكه وفقا لها والاستجابة لمنهياتها. هنا قد تقف بيئة الاصل أى البيئة التي نبع منها الفرد حائلا بينه وبين تحقيق هذه الفرص. فن يصعد من طبقة الى اخرى، ومن يهاجر من الريف الى المدينة، ومن يعمل في بلد اجنبي ستنقصه عادة الثقة البديهيّة في سلوكه، وهي شرط اساسي للاتصال الطبيعي بالحيث الاجتماعي الجديد. والكل يعرف قصة الأترياء الجدد وما يعلق عادة بسلوكهم من افتعال وما ياخلون به انفسهم من مظهر، فادوارهم الجديدة غريبة عليهم، ولا

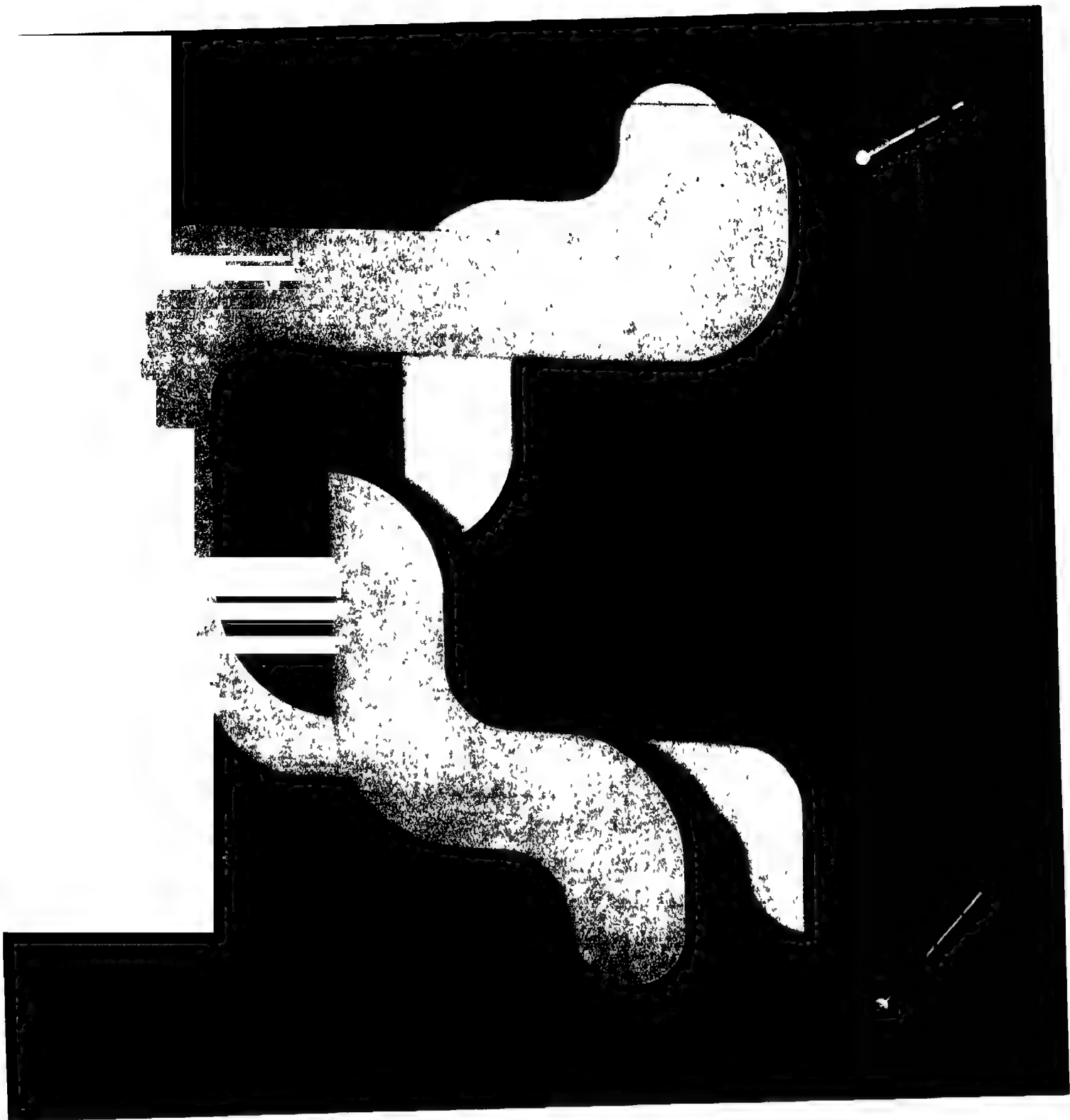
يمكن ان تكون لهم تلك الثقة التي يكتسبها «اغنياء المنبت» بالنشئة. وعلينا ان نلاحظ ان هذه الثقة البديهيّة التي نكتسب اثناء عملية التطبيع المبكرة ترتبط بالوسط الاصل للفرد، وتفقد فاعليتها حيث تتعارض قيم الفرد ونسق سلوكه مع توقعات «جماعة المرجع» الجديدة. ويسمى دافيد ريزمان هذه الثقة البديهيّة في السلوك «بالمُرشد الداخلي»، ويقابلها ما يسميه «بالمُرشد الخارجي»، ويقصد بذلك السلوك الذي توجهه وتسيره التوقعات الخارجية، مثلا السلوك الذي يكتسبه المستخدمون في المحلات العامة والمصالح العمومية، فهم لا يسترشدون في سلوكهم بما افوه في نشئهم وإنما بمتطلبات تعاملهم مع الجمهور.

على ان المجتمعات تتميز دائما بجمعها بين القديم والحديث فرى الوانا من السلوكيات المقيدة بالعرف والتقاليد ورى بيئات قديمة تعيش اجنبا الى جنب مع غيرها من الجديد، مما يخلق مشكلة الحيف النسبي أي النقص الناجم عن هذا التباين.

وقد لا نجد الآن مشكلة نوقشت ودرست دراسة مفصلة مستفيضة مثل مشكلة «نقص الصلات». بسبب بيئة الاصل - بين الطلاب المنحدرين من اصل عمالي (اي ابناء الطبقة العاملة). فليست صعوبات هؤلاء صعوبات اقتصادية فحسب، «فالحيف» الواقع عليهم اكثر عمقا وابعد مدى، فهو يمثل اولا في بيئتهم اللغوية المغايرة لبيئة غيرهم من ابناء الطبقات الاخرى، ويمثل كذلك في انعدام المكتبة الابوية في المنزل وضالة الاهتمامات الثقافية بين افراد المحيط، وفي المدرسة يجد هؤلاء انفسهم في مكان قد تُنظم اسلوب الدرس فيه واختيرت موضوعات الدرس فيه وفقا لاحتياجات الطبقات الوسطى، وبعد ذلك ينتقلون الى معاهد وجامعات يقيدتها تراث وتقتضي بنسق قديم لا علاقة له بواقع المجتمع الصناعي، وعليهم الخضوع لهذه البيئة الغريبة عنهم وتكييف سلوكهم وفقا لها. وغالبا ما ينجم عن هذا الموقف صعوبات ومشاكل تعوق علاقات الاتصال مع غيرهم، وقد تصل بهم الى حد العزلة التامة.

وفي الوقت الذي يقترب فيه هؤلاء الطلبة سريعا عن بيئة الاصل وعن منزل والديهم - عن طريق اللغة الجديدة





ماری لویره فابل علر دوران ب لاصغر والارری ۱۹۷۰

انماط السلوك التي يكتسبونها في الوسط الدرامي-،
 تراهم في حالات كثيرة يتمثلون في سعيهم لعقد صلات
 جديدة مع زملائهم في الجامعة، وراهم يسعون الى هذه
 الصلات عن طريق المبالغة في التكيف واصطناع انماط
 السلوك التي يتوهمون ضرورتها لكسب موافقة الآخرين.
 وجدير بالملاحظة ان هذا لا ينطبق في الواقع الا على القلة
 التي تنجح في تخطي بيئة الاصل، ففي المانيا الغربية على
 سبيل المثال لا تزيد نسبة الطلاب من ابناء العمال
 عن ٦ ٪ من مجموع الدارسين في المعاهد العليا والجامعات.
 اما الاغلبية فانها تمعز تماما عن الاتصال بمجالات
 المجتمع الهامة بسبب الحيف الواقع عليها في بيئة الميلاد
 أي بسبب منبتها.

ولا يعني هذا التحديد المفروض على هذه الفئات انها
 تعاني من الوحدة. ولكن هذا التحديد يقلل من فرص
 الاتصال، وهو بدون شك - لا سيما في مجتمع ينظر الى
 فرص الاتصال الاجتماعي نظرة ايجابية - من الاسباب
 البناءة «للوحدة»، خاصة في الحالات التي يؤدي فيها
 الصعود في السلم الطبقي الى فقدان الصلة ببيئة الاصل.
 مثل هذا «الحيف النسبي» relative Deprivationen
 (كما يسمى المصطلح السوسيولوجي) يتكرر في اشكال
 شتى في مجتمعات التغير السريع والحراك الاجتماعي.
 فالمهاجر، واللاجئ، والشيخ العجوز، جميعهم ينتمون الى
 بيئة اصلية لم تعدم الاعداد الكافي لظروفهم الجديدة،
 ومن هنا تراهم دائما مهملين بفقدان الاتصال. ويصبح
 هذا التهديد واقعا فعليا في الحالات التي يتحول فيها «الحيف
 النسبي» الى «حيف كلي» بسبب «التفرقة» Diskrimi-
 nierung وهذا هو الحال دائما حيث يقابل الشخص
 الساعي الى الاندماج من بيئته الجديدة بالرفض. فالتفرقة
 تؤدي الى العزلة الاجتماعية. «تحت مفهوم التفرقة
 ينطوي كل سلوك يقوم على التمييز على اساس مقولات
 طبيعية أو اجتماعية لا علاقه لها بقدرات الفرد
 وانجازاته ولا علاقه لها بسلوكه الفعلي». هكذا تُعرّف
 التفرقة في دراسة من دراسات جمعية الأمم المتحدة.
 فعملية التفرقة تقوم وفقا لذلك على اساس النظرة الغربية
 الى فئة ما. على اساس بعض الخواص أو الملامح يشكل
 أشخاص بعينهم في عرف الآخرين جماعة محددة، يراعى

تجنب الاحتكاك بافرادها في هذا المجال أو ذاك من
 مجالات الاتصال الاجتماعي الهامة. بهذا التعريف
 الغريب لانتماء هؤلاء الافراد تفرض عليهم في حياتهم
 انماطا سلوكية بعينها، لم تصدر في واقع الامر عنهم.
 كذلك يقاس سلوكهم بواسطة قوالب نمطية، ليست نابعة
 من التعامل والتفاعل الاجتماعي معهم، وإنما نابعة
 من فرض نماذج سلوكية عليهم من الجماعة الخارجية.
 إن تبع هذه النظرة الغربية - مثلا في حالة العامل المهاجر
 أو الرجل الاسود أو المرأة - تحديد مجالات الحياة
 المسموح بها لهم، وتحويل مجالاتهم الحياتية وميدان تعاملهم
 الى مناطق شبه محاصرة فن الطبيعي ان يؤدي ذلك الى
 تضامن هؤلاء الافراد فيما بينهم. يتبع ذلك من جانب
 توثيق الصلات بين افراد الجماعة الداخلية، ومن جانب
 آخر اضمحلال مستوى هذه الصلات بسبب فقدان
 الصلة مع الجماعة الخارجية. من هذا المثال ننبين ان
 «الوحدة» الفردية والاجتماعية تعود في الاعم الى التقييد
 غير المنظور للحرية، الى تقييد حرية الفرد في اختيار
 الاشخاص المرجعين. وتحديد علاقته مع الجماعات الاخرى.
 قد يؤدي موقف الحصار والعزلة المفروض على هذه الفئات
 الى تنمية وتنشيط البيئة الحضارية الداخلية، والامثلة كثيرة
 على ذلك، كاقليات المهجر، واليهود، والامريكان
 السود . . . فهذه الانسقة الحضارية الفرعية او الهامشية
 Subkultur تستطيع تنمية قدرات حضارية كبيرة. ومع
 ذلك فهذه الامثلة بعينها توضح كيف يؤدي فقدان
 الصلة المترتب على التفرقة الى سلوكيات غير طبيعية.

الحيف النسبي والحيف المطلق يشيران الى اسباب فقدان
 الصلة مع الجماعة الخارجية. في هذه الحالات تظل
 الصلات الداخلية على سلامتھا. ومع ذلك فلا نجانب
 الصواب إذ نعالج ظاهرة «الوحدة» في مثل هذه الحالات.
 فالوحدة في الحالات المتطرفة جدا فحسب - كما في حالة
 السجن الانفرادي - وحدة كلية أو شاملة.

الوحدة في الاعم هي الحد من فرص الاتصال والاحتكاك
 مع اولئك الذين تربطهم بالفرد رابطة ما. ومعنى الاتصال
 هنا هو اكثر وابعد من مجرد التعامل مع الغير، فهو يعني
 فرصة عرض الفرد لنفسه وقدراته في اطار دور اجتماعي
 ما، وفرصة تحديد مجال التعامل مع الآخرين، بدلا

حدة عندما يفقد الفرد الصلة «بالجماعات المرجعية» وتضعف أو تضعف في نفس الوقت صلته مع «الجماعة الداخلية».

«الوصم» و «فقدان بيئة الاصل»

اشرنا في البداية الى «الوصم» و «فقدان بيئة الاصل» كاسباب لفقدان الصلة مع «الجماعة الداخلية». ومعنى فقدان البيئة هو انفصام عرى الصلة أو على الاقل اضطراب الصلة ببيئة التعليم الاولى التي ينتمي اليها الفرد، وهو شرط الاسترشاد التلقائي بالقواعد الاساسية في التعامل وشرط السلوك الصحي. اما المقصود بالبيئة الاجتماعية الاولى primäres Sozialmilieu فيختلف من جماعة الى اخرى ومن فرد الى آخر. وليس من شك في ان هذه البيئة تتمثل اولاً في الاسرة ثم في رفاق العمل المباشرين، ولم يكن هناك لازمة طويلة فاصل بين المجالين. وتشكل هذه البيئة العالم الاجتماعي للفرد كما انها مصدر الاسترشاد والتشخيص. فالفرد في المجتمع الحديث لا يتحمل ذلك الخليط من العلاقات العابرة والشكلية الا على اساس ارتباطه الاجتماعي الوثيق وتوحده مع هذه الجماعة الاولى. «فالوحشة النسبية» التي نعانىها في الادوار الروتينية وانسقة السلوك الوظيفي تتحول بضيق ذلك الارتباط الوثيق مع الجماعة الاساسية الى وحدة مطلقة. عندئذ يجد الفرد نفسه موكولاً بنفسه، ويمضي في عيشه رغم العديد من الصلات مغلقاً على نفسه دون فرصة ما لتحقيق ذاته تحقيقاً حقيقياً عن طريق التوحد مع الآخرين. وعندما تضعف «الأنت» تضعف في النهاية ذاته «الأنما»

يمكن التفرقة بين ثلاثة اشكال من فقدان البيئة: العزلة المترتبة على الإقامة الجبرية في مكان أو وسط مغلق (في ملجأ أو ما شابه)، والخروج الارادي أو الاضطرابي من شبكة العلاقات الاصلية في مرحلة الانتقال من البيئة الاصلية الى بيئة تعليمية جديدة، وتحلل الجماعة الداخلية.

من البديهي أن العزلة الاجبارية هي اشد هذه الحالات

من خضوع الفرد لانماط الآخرين الروتينية. وليس من الصدفة في شيء ان يعنون دافيد ريزمان كتابه عن نشوء انسقة السلوك الموجهة من الخارج بعنوان «الجمهرة

الوحيدة» Die einsame Masse

في المجتمع الحديث، ايضاً حيث لا توجد التفرقة ولا يوجد الحيف النسبي، نجد الناس مضطرين باستطراد الى الخضوع لمفاهيم الآخرين، دون ان تتاح لهم فرصة تشكيل علاقاتهم معهم. ومن هنا زاهم - كما يذهب ريزمان - لخشيته قوالب احكام الآخرين وآلية نظرهم يسارعون انفسهم بتكييف سلوكهم حسب تقديرهم لتوقعات الآخرين منهم، وهكذا ينشأ ما هو معروف بضغط الامتثال والمشاكلة Konformitätsdruck في المجتمع الحديث نتيجة لاجتماع عوامل الاكراه الموضوعية والذاتية، وهو ما يؤدي الى وحشة الغربة die Einsamkeit der Entfremdung. فالفرد يحس بالوحشة بين الناس لان أناء وأنا الغير على حد سواء لا يدخلان كهويات ذات كيان في عملية الاتصال؛ كهويات تحدد ذاتها شكل العلاقات الاجتماعية وموضوعها، وانما تقتصران فحسب على وظائف الادوار في اطار نسق تعامل آلي. «الوحدة» هنا تعني حاله الفرد الذي فقد اهميته كشخصية مميزة. من هذا المنظور تشكل الوحدة علامة من العلامات الهامة في المجتمع الحديث: باطراد الترابط الوظيفي بين مجالات التعامل تطول حلقات التعامل وتزداد غموضاً، في الوقت الذي تأخذ فيه الاتصالات بتزايد مستمر طابع العقلانية والعرضية والتشتت.

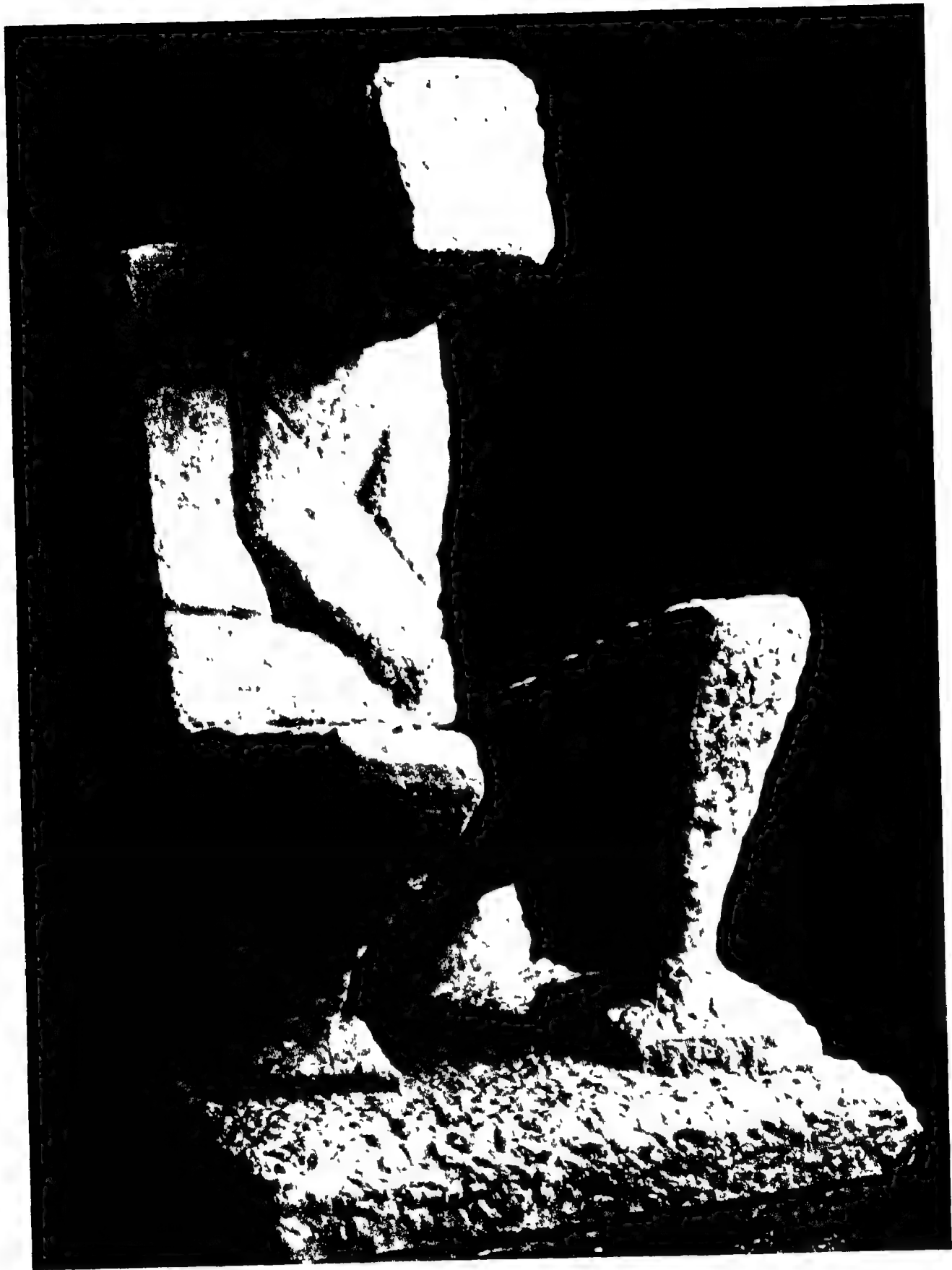
في نفس الآن يزداد «جهاز القمع الذاتي» (نوربرت اليباس) رسوخاً وحساسية، اي تزداد قدرة الفرد على التحكم في عواطفه ومنازعه نتيجة لضرورة تقنين وعقلنة اساليب التعامل مع الآخرين. وبتزايد آلية وبيروقراطية اساليب السلوك تضمر المضامين العاطفية في التعامل. من الوجهة السوسولوجية لا تعني الوحدة بالضرورة عزلة الفرد في جميع ادواره الاجتماعية ومجالات نشاطه، وانما تعني اولاً الحد من فرص الاتصال الحقيقي في ميادين بعينها من ميادين التعامل الهامة، وبالتالي الحد من فرص تحقيق الذات في اطار الاتصالات الاجتماعية النمطية. على ان هذه الوحدة النسبية تزداد





(1) (a) (i) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z) (aa) (ab) (ac) (ad) (ae) (af) (ag) (ah) (ai) (aj) (ak) (al) (am) (an) (ao) (ap) (aq) (ar) (as) (at) (au) (av) (aw) (ax) (ay) (az) (ba) (bb) (bc) (bd) (be) (bf) (bg) (bh) (bi) (bj) (bk) (bl) (bm) (bn) (bo) (bp) (bq) (br) (bs) (bt) (bu) (bv) (bw) (bx) (by) (bz) (ca) (cb) (cc) (cd) (ce) (cf) (cg) (ch) (ci) (cj) (ck) (cl) (cm) (cn) (co) (cp) (cq) (cr) (cs) (ct) (cu) (cv) (cw) (cx) (cy) (cz) (da) (db) (dc) (dd) (de) (df) (dg) (dh) (di) (dj) (dk) (dl) (dm) (dn) (do) (dp) (dq) (dr) (ds) (dt) (du) (dv) (dw) (dx) (dy) (dz) (ea) (eb) (ec) (ed) (ee) (ef) (eg) (eh) (ei) (ej) (ek) (el) (em) (en) (eo) (ep) (eq) (er) (es) (et) (eu) (ev) (ew) (ex) (ey) (ez) (fa) (fb) (fc) (fd) (fe) (ff) (fg) (fh) (fi) (fj) (fk) (fl) (fm) (fn) (fo) (fp) (fq) (fr) (fs) (ft) (fu) (fv) (fw) (fx) (fy) (fz) (ga) (gb) (gc) (gd) (ge) (gf) (gg) (gh) (gi) (gj) (gk) (gl) (gm) (gn) (go) (gp) (gq) (gr) (gs) (gt) (gu) (gv) (gw) (gx) (gy) (gz) (ha) (hb) (hc) (hd) (he) (hf) (hg) (hh) (hi) (hj) (hk) (hl) (hm) (hn) (ho) (hp) (hq) (hr) (hs) (ht) (hu) (hv) (hw) (hx) (hy) (hz) (ia) (ib) (ic) (id) (ie) (if) (ig) (ih) (ii) (ij) (ik) (il) (im) (in) (io) (ip) (iq) (ir) (is) (it) (iu) (iv) (iw) (ix) (iy) (iz) (ja) (jb) (jc) (jd) (je) (jf) (jg) (jh) (ji) (jj) (jk) (jl) (jm) (jn) (jo) (jp) (jq) (jr) (js) (jt) (ju) (jv) (jw) (jx) (jy) (jz) (ka) (kb) (kc) (kd) (ke) (kf) (kg) (kh) (ki) (kj) (kk) (kl) (km) (kn) (ko) (kp) (kq) (kr) (ks) (kt) (ku) (kv) (kw) (kx) (ky) (kz) (la) (lb) (lc) (ld) (le) (lf) (lg) (lh) (li) (lj) (lk) (ll) (lm) (ln) (lo) (lp) (lq) (lr) (ls) (lt) (lu) (lv) (lw) (lx) (ly) (lz) (ma) (mb) (mc) (md) (me) (mf) (mg) (mh) (mi) (mj) (mk) (ml) (mm) (mn) (mo) (mp) (mq) (mr) (ms) (mt) (mu) (mv) (mw) (mx) (my) (mz) (na) (nb) (nc) (nd) (ne) (nf) (ng) (nh) (ni) (nj) (nk) (nl) (nm) (nn) (no) (np) (nq) (nr) (ns) (nt) (nu) (nv) (nw) (nx) (ny) (nz) (oa) (ob) (oc) (od) (oe) (of) (og) (oh) (oi) (oj) (ok) (ol) (om) (on) (oo) (op) (oq) (or) (os) (ot) (ou) (ov) (ow) (ox) (oy) (oz) (pa) (pb) (pc) (pd) (pe) (pf) (pg) (ph) (pi) (pj) (pk) (pl) (pm) (pn) (po) (pp) (pq) (pr) (ps) (pt) (pu) (pv) (pw) (px) (py) (pz) (qa) (qb) (qc) (qd) (qe) (qf) (qg) (qh) (qi) (qj) (qk) (ql) (qm) (qn) (qo) (qp) (qq) (qr) (qs) (qt) (qu) (qv) (qw) (qx) (qy) (qz) (ra) (rb) (rc) (rd) (re) (rf) (rg) (rh) (ri) (rj) (rk) (rl) (rm) (rn) (ro) (rp) (rq) (rr) (rs) (rt) (ru) (rv) (rw) (rx) (ry) (rz) (sa) (sb) (sc) (sd) (se) (sf) (sg) (sh) (si) (sj) (sk) (sl) (sm) (sn) (so) (sp) (sq) (sr) (ss) (st) (su) (sv) (sw) (sx) (sy) (sz) (ta) (tb) (tc) (td) (te) (tf) (tg) (th) (ti) (tj) (tk) (tl) (tm) (tn) (to) (tp) (tq) (tr) (ts) (tt) (tu) (tv) (tw) (tx) (ty) (tz) (ua) (ub) (uc) (ud) (ue) (uf) (ug) (uh) (ui) (uj) (uk) (ul) (um) (un) (uo) (up) (uq) (ur) (us) (ut) (uu) (uv) (uw) (ux) (uy) (uz) (va) (vb) (vc) (vd) (ve) (vf) (vg) (vh) (vi) (vj) (vk) (vl) (vm) (vn) (vo) (vp) (vq) (vr) (vs) (vt) (vu) (vv) (vw) (vx) (vy) (vz) (wa) (wb) (wc) (wd) (we) (wf) (wg) (wh) (wi) (wj) (wk) (wl) (wm) (wn) (wo) (wp) (wq) (wr) (ws) (wt) (wu) (wv) (ww) (wx) (wy) (wz) (xa) (xb) (xc) (xd) (xe) (xf) (xg) (xh) (xi) (xj) (xk) (xl) (xm) (xn) (xo) (xp) (xq) (xr) (xs) (xt) (xu) (xv) (xw) (xx) (xy) (xz) (ya) (yb) (yc) (yd) (ye) (yf) (yg) (yh) (yi) (yj) (yk) (yl) (ym) (yn) (yo) (yp) (yq) (yr) (ys) (yt) (yu) (yv) (yw) (yx) (yy) (yz) (za) (zb) (zc) (zd) (ze) (zf) (zg) (zh) (zi) (zj) (zk) (zl) (zm) (zn) (zo) (zp) (zq) (zr) (zs) (zt) (zu) (zv) (zw) (zx) (zy) (zz)

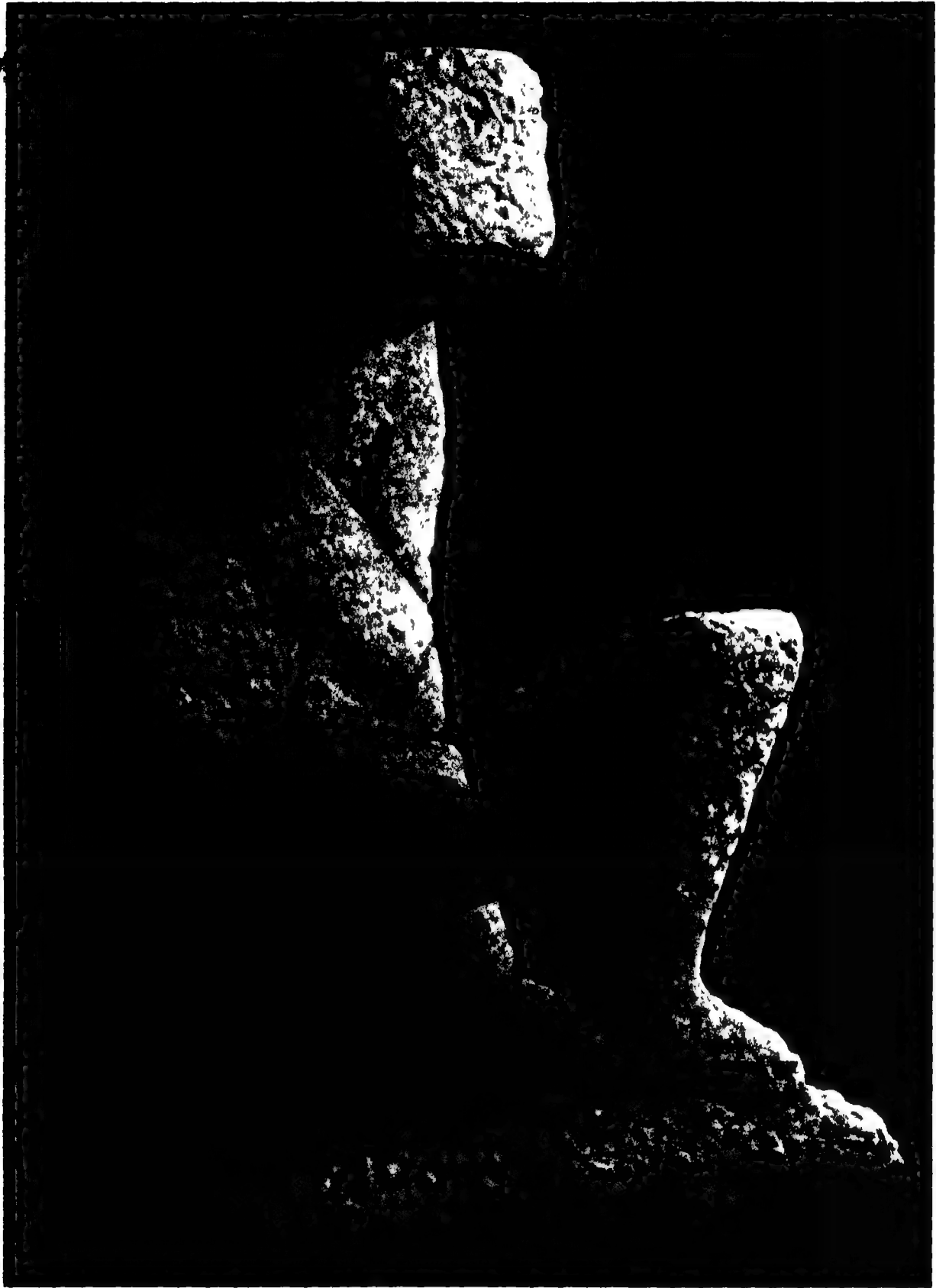
1. The first part of the document is a list of names and addresses. The names are listed in the first column, and the addresses are listed in the second column. The names are: (1) (a) (i) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z) (aa) (ab) (ac) (ad) (ae) (af) (ag) (ah) (ai) (aj) (ak) (al) (am) (an) (ao) (ap) (aq) (ar) (as) (at) (au) (av) (aw) (ax) (ay) (az) (ba) (bb) (bc) (bd) (be) (bf) (bg) (bh) (bi) (bj) (bk) (bl) (bm) (bn) (bo) (bp) (bq) (br) (bs) (bt) (bu) (bv) (bw) (bx) (by) (bz) (ca) (cb) (cc) (cd) (ce) (cf) (cg) (ch) (ci) (cj) (ck) (cl) (cm) (cn) (co) (cp) (cq) (cr) (cs) (ct) (cu) (cv) (cw) (cx) (cy) (cz) (da) (db) (dc) (dd) (de) (df) (dg) (dh) (di) (dj) (dk) (dl) (dm) (dn) (do) (dp) (dq) (dr) (ds) (dt) (du) (dv) (dw) (dx) (dy) (dz) (ea) (eb) (ec) (ed) (ee) (ef) (eg) (eh) (ei) (ej) (ek) (el) (em) (en) (eo) (ep) (eq) (er) (es) (et) (eu) (ev) (ew) (ex) (ey) (ez) (fa) (fb) (fc) (fd) (fe) (ff) (fg) (fh) (fi) (fj) (fk) (fl) (fm) (fn) (fo) (fp) (fq) (fr) (fs) (ft) (fu) (fv) (fw) (fx) (fy) (fz) (ga) (gb) (gc) (gd) (ge) (gf) (gg) (gh) (gi) (gj) (gk) (gl) (gm) (gn) (go) (gp) (gq) (gr) (gs) (gt) (gu) (gv) (gw) (gx) (gy) (gz) (ha) (hb) (hc) (hd) (he) (hf) (hg) (hh) (hi) (hj) (hk) (hl) (hm) (hn) (ho) (hp) (hq) (hr) (hs) (ht) (hu) (hv) (hw) (hx) (hy) (hz) (ia) (ib) (ic) (id) (ie) (if) (ig) (ih) (ii) (ij) (ik) (il) (im) (in) (io) (ip) (iq) (ir) (is) (it) (iu) (iv) (iw) (ix) (iy) (iz) (ja) (jb) (jc) (jd) (je) (jf) (jg) (jh) (ji) (jj) (jk) (jl) (jm) (jn) (jo) (jp) (jq) (jr) (js) (jt) (ju) (jv) (jw) (jx) (jy) (jz) (ka) (kb) (kc) (kd) (ke) (kf) (kg) (kh) (ki) (kj) (kk) (kl) (km) (kn) (ko) (kp) (kq) (kr) (ks) (kt) (ku) (kv) (kw) (kx) (ky) (kz) (la) (lb) (lc) (ld) (le) (lf) (lg) (lh) (li) (lj) (lk) (ll) (lm) (ln) (lo) (lp) (lq) (lr) (ls) (lt) (lu) (lv) (lw) (lx) (ly) (lz) (ma) (mb) (mc) (md) (me) (mf) (mg) (mh) (mi) (mj) (mk) (ml) (mm) (mn) (mo) (mp) (mq) (mr) (ms) (mt) (mu) (mv) (mw) (mx) (my) (mz) (na) (nb) (nc) (nd) (ne) (nf) (ng) (nh) (ni) (nj) (nk) (nl) (nm) (nn) (no) (np) (nq) (nr) (ns) (nt) (nu) (nv) (nw) (nx) (ny) (nz) (oa) (ob) (oc) (od) (oe) (of) (og) (oh) (oi) (oj) (ok) (ol) (om) (on) (oo) (op) (oq) (or) (os) (ot) (ou) (ov) (ow) (ox) (oy) (oz) (pa) (pb) (pc) (pd) (pe) (pf) (pg) (ph) (pi) (pj) (pk) (pl) (pm) (pn) (po) (pp) (pq) (pr) (ps) (pt) (pu) (pv) (pw) (px) (py) (pz) (qa) (qb) (qc) (qd) (qe) (qf) (qg) (qh) (qi) (qj) (qk) (ql) (qm) (qn) (qo) (qp) (qq) (qr) (qs) (qt) (qu) (qv) (qw) (qx) (qy) (qz) (ra) (rb) (rc) (rd) (re) (rf) (rg) (rh) (ri) (rj) (rk) (rl) (rm) (rn) (ro) (rp) (rq) (rr) (rs) (rt) (ru) (rv) (rw) (rx) (ry) (rz) (sa) (sb) (sc) (sd) (se) (sf) (sg) (sh) (si) (sj) (sk) (sl) (sm) (sn) (so) (sp) (sq) (sr) (ss) (st) (su) (sv) (sw) (sx) (sy) (sz) (ta) (tb) (tc) (td) (te) (tf) (tg) (th) (ti) (tj) (tk) (tl) (tm) (tn) (to) (tp) (tq) (tr) (ts) (tt) (tu) (tv) (tw) (tx) (ty) (tz) (ua) (ub) (uc) (ud) (ue) (uf) (ug) (uh) (ui) (uj) (uk) (ul) (um) (un) (uo) (up) (uq) (ur) (us) (ut) (uu) (uv) (uw) (ux) (uy) (uz) (va) (vb) (vc) (vd) (ve) (vf) (vg) (vh) (vi) (vj) (vk) (vl) (vm) (vn) (vo) (vp) (vq) (vr) (vs) (vt) (vu) (vv) (vw) (vx) (vy) (vz) (wa) (wb) (wc) (wd) (we) (wf) (wg) (wh) (wi) (wj) (wk) (wl) (wm) (wn) (wo) (wp) (wq) (wr) (ws) (wt) (wu) (wv) (ww) (wx) (wy) (wz) (xa) (xb) (xc) (xd) (xe) (xf) (xg) (xh) (xi) (xj) (xk) (xl) (xm) (xn) (xo) (xp) (xq) (xr) (xs) (xt) (xu) (xv) (xw) (xx) (xy) (xz) (ya) (yb) (yc) (yd) (ye) (yf) (yg) (yh) (yi) (yj) (yk) (yl) (ym) (yn) (yo) (yp) (yq) (yr) (ys) (yt) (yu) (yv) (yw) (yx) (yy) (yz) (za) (zb) (zc) (zd) (ze) (zf) (zg) (zh) (zi) (zj) (zk) (zl) (zm) (zn) (zo) (zp) (zq) (zr) (zs) (zt) (zu) (zv) (zw) (zx) (zy) (zz)



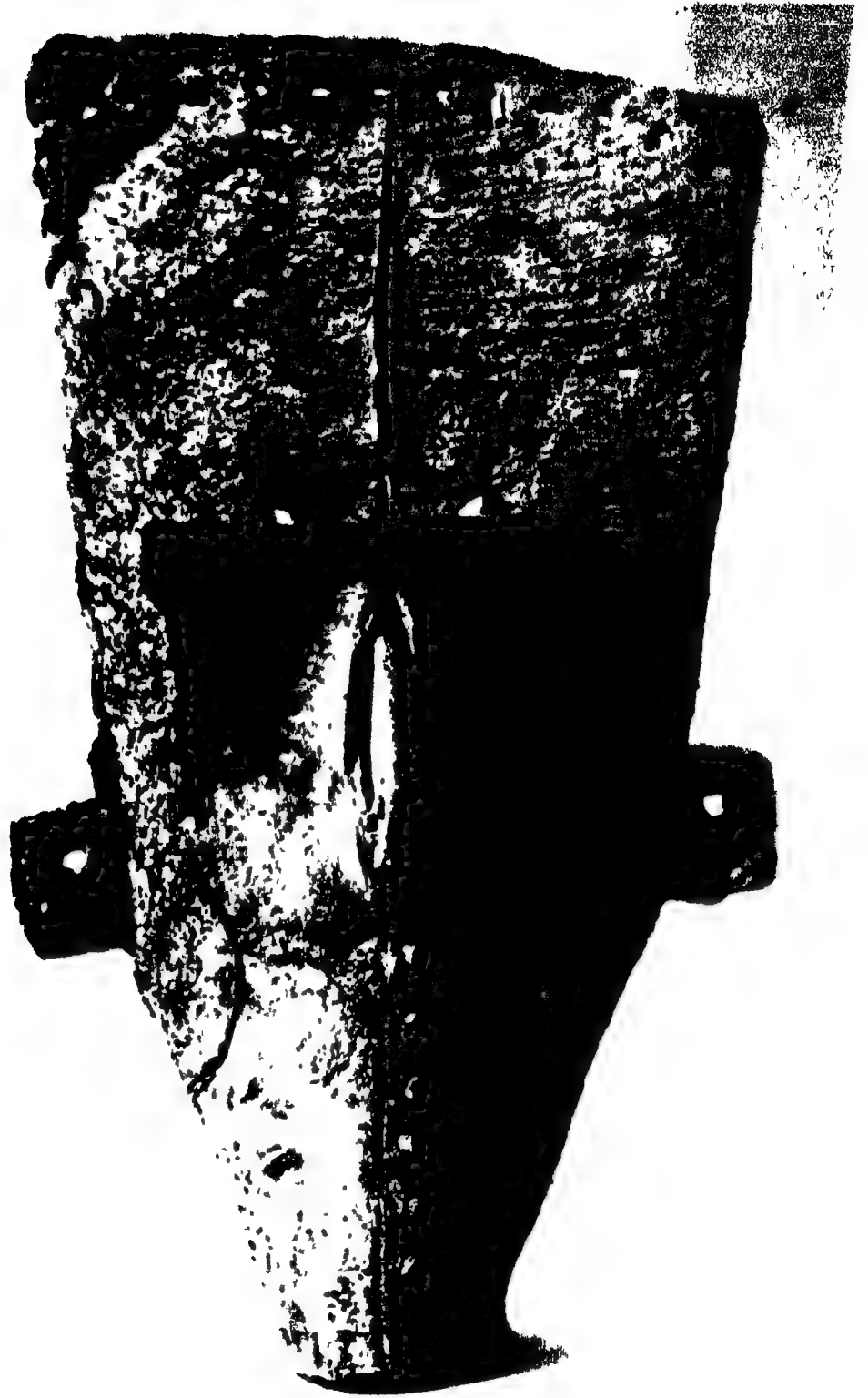
وطأة، فالعزلة في السجن أو المصححة أو في المعتقل تفصل الفرد بصورة حادة عن بيئة «الحياة الداخلية»، وتقضي على مجرى حياته المألوف في العمل والعائلة. ويحدد السجن أو المريض نفسه خاضعا دون حماية لارادة خارجية تتمثل في نظام المعتقل أو المصححة. وبالمثل في انفصال الام عن الطفل والاب عن الام والصيديق عن الصيديق يحدد الفرد نفسه وحيدا موكولا الى نفسه وإلى أي مدى يستطيع الفرد في هذه الحالة الاحتفاظ بهويته الذاتية، فيتوقف من جانب على مدى ارتباط وجوده الاجتماعي بهذه «الحياة الداخلية». ومن جانب آخر على مدى الفرص المتاحة له تحت الظروف الجديدة لتكوين نسق اجتماعي فرعي Subkultur يحذف به أو يتغلب به على النظام القهري المفروض عليه. والمقصود هنا بالنسق الاجتماعي الفرعي تلك الأساليب والاعراف الخاصة التي تنمو بين شركاء المصير (كالتى شاهدها بين المساجين وبين الناشئة). وقد تدو هذه الأسس الفرعية على السطح عريية وربما مدعاة للضحك، ولكنها من وسائل المقاومة وصيانة الشخصية الذاتية لأفراد هذه الجماعة إزاء الضغط الواقع عليهم في صورة قيود السلوك الرسمية التي تقيدهم. ومن الحرة - في معسكرات الاعتقال - نعرف ان العزلة الطويلة عن الجماعة الأصلية كثيرا ما تؤدي إلى فقدان الهوية الذاتية، بل وقد تؤدي بحياة البعض دون مرض واضح ودون تعرض للعنف أو التعذيب تنبئ من ذلك كيف يتوقف فهمنا الذاتي - إلى مدى بعيد - على تفسير الآخرين وبطريتهم الينا، فوساطة الآخرين يكتسب الانسان هويته إن حالت بينا وبين الآخرين حواجز ما، يتبع ذلك الكوص والارتداد إلى مراحل أولية عبر ناحية من مراحل تكوين الشخصية. ولا جدال في أننا نستطيع في الوحدة مع انفسنا وفي تركيز قواها حول ذاتنا ان نعمق من هوية الأسا، وهذا هو معنى التأمل ومراجعة النفس ولكن هذه الأسا محدودة أيضا من البداية اجتماعيا، فهي تشكل هوية اجتماعية، نود ان تُخاطب «كأنت»، ولا بد ان تثبت نفسها امام «الأنثى». إن امتدت بالاسان الوحدة فلن يستطيع الاحتفاظ بهويته إلا بوساطة طقوس سلوكية، يتأمل خلالها نفسه كمتخرج. وهو ما يفعله روبنسون كروور،

فهو يمثل سلوكه كما كان يخرج مسرحية، ويستعين في ذلك بأنماط التبويب المتوارثة التي تعلمها في بيئة نشأته. ولكن في الوحدة التامة تتحول تمثيلية السلوك إلى عملية طقسية صرفة لا ترتبط بشيء. فروبنسون يلعب دوره امام نفسه، ويمارس عوائده القديمة، حتى يبقى على نفسه متمدسا في بيئة بعيدة كل البعد عن المدنية. على ان قصة «روبنسون كروور» من قصص عصر التنوير، كتبت في وقت كانت فيه الثقة تامة، بأن المدنية والتقدم مكتسبات دائمة لا يمكن ان تضيع. هكذا يستطيع روبنسون كروور ان يعود إلى بيئته الأصلية دون «الاضرار النفسية اللاحقة»، تلك الاضرار التي الفنا عارضها عند العائدين من المواقف البربرية في هذا القرن. ولا تنحصر بربرية هذه المواقف في المعاملة الوحشية، فنحن نعرف الآن المضار المترتبة على السجن الانفرادي لفترة طويلة، وعلى العيش في ظروف يتنازل فيها المرء عن عوائده المتقدمة، ونعرف كذلك العواقب المترتبة على فقدان الامل، وهو ما لم يتعرض له روبنسون لحظة واحدة.

أراء هذه الخبرات تكتسب السذاجة التنويرية للقصة بعدا حديدا. فذلك السلوك الذي يمثله روبنسون امام نفسه له طابع العث الساخر الذي تتميز به افلام الصور المتحركة عن مصير ركاب السفن الغارقة، الذين يلجأون إلى حرر صغيرة في المحيط ويتمسكون بالعادات التي علمتهم اياها مدينة الحضر. ولكن تتضح كآبة هذه الطقوس عندما نكتشفها في حياتنا اليومية، فالجزر التي يعيش عليها المستوحشون ليست جردا طبيعية وإنما لها طبيعة اجتماعية. هؤلاء المستوحشون يعيشون بيننا، يعيشون وحدهم، وليس امامهم عبر عقد صلات طقسية مع انفسهم، من المفروض ان تكون صلات مع الآخرين. نحن نعرف الاعزب الذي يأخذ مكانه على مائدة حافلة معدة كما لو كان ضيف نفسه، ونعرف الكهل الذي يتحدث إلى نفسه، والمرأة الوحيدة التي تهب عواطفها حيوانا مرليا. فليست مشكلة الوحدة في الاصل مشكلة العزلة الاضطرارية أو الاجبارية بقدر ما هي مشكلة «فقدان البيئة» بسبب «انحلال» الجماعة الداخلية، وكنتيجة «الخروج» من العلاقات الأولية بحثا عن بيئة تعليمية جديدة. ولنتذكر هنا ملايين المهاجرين واللاجئين في هذا



مريتير فوتروما (توي عام ١٩٧٥) - شخص حالي ١٩٤٨ .



لوئر مېشر. قناع تصوير حالي موسهولر ، ميوع

القرن الذين رحلوا عن اوطانهم مخلفين وراءهم الاصدقاء والزملاء والجيران بل وفي حالات كثيرة اسرهم. ومعنى ان للانسان وطنا يعنى اولا ان له اصدقاء واسرة، وانه ينتمي الى اناس يشتركون معه في البيئة الحضارية. وقد يستطيع الانسان ان يجد وطنا جديدا، ولكن ليس هذا باليسير، ويزداد صعوبة كلما اتسعت الهوة الحضارية بين البيئة القديمة والبيئة الجديدة. وكلما تقدم الانسان في العمر. فبتقدم السن تتوثق عرى الصلة بين الهوية الذاتية وبين الآخرين الذين يساندون هذه الهوية ويؤكدونها، وتقل مرونة الاساس واستعداده للتكيف بالجديد.

على أن الانتقال الى بيئات تعليمية جديدة وجماعات داخلية جديدة قد يكون مقصودا. وهذا هو الحال على وجه الخصوص بين الشباب الناشئ اذ يسعى في طور التكوين الى بيئة تعليمية خاصة به بين اقاربه في السن تلمه بالسند في محيط الاسرة والعمل. وهذا يعني التحرر اولا من بيئة التعليم الاولى في الأسرة ثم من بيئة «الصبيان الانداد» peer groups. ولكن الانتقال من بيئة الى اخرى لا يتم دائما بسهولة ويسر، وقد يفشل هذا الانتقال، فيعود الفرد ادراجه، وقد نصبت صلاته الوحدانية ببيئته الاولى، دون ان ينجح بعد في عقد صلات جديدة. ولذا كان احتياج النشئ الى الاتصال وعقد الصلات احتياجا ملحا وعميقا، وكانت معاناته من الوحدة اكثر مما يفترضه في العادة. فالحب العاشق على سبيل المثال يشكل حالة من حالات الوحدة المتطرفة، ويعاني الناشئ من هذه التحرة معاناة شديدة، لأن هوية الأنا في طور التكوين بخلاف أنا الكبار تحتاج بدرجة عالية الى التأييد عن طريق العلاقات الوثيقة.

ولكن اغلب حالات الوحدة بسبب فقدان البيئة تعود الى «انحلال الجماعة الداخلية». في هذا الباب تدحل اعداد ضخمة من الناس: الأزواج الذين انهارت زيجاتهم، والاباء الذين هجرهم الابناء، والعاطلون والمتقاعدون الذين اضطروا الى ترك اعمالهم، ومن يمارسون اعمالا آلية، كما لو كانوا ذواتهم تروسا في عجلة تدور، لا يعرفون كنهها ولا يدركون معناها ولا يعرفون لانفسهم عليها تأثيراً. الأسرة ومكان العمل هما البيئتان اللتان تيسران اكثر

العلاقات قربا، والصلة بينهما وثيقة. ويمكن ان نشير هنا الى اتجاهات ثلاثة للتطور:

اولا: قد اصبح مجال العمل اهم مجالات الاتصال الاجتماعي، فكثر الاصدقاء والمعارف هم زملائنا في الدراسة وفي العمل. وفي حالات كثيرة يتعرف المرء على زوجه في احد هذين المجالين

ثانيا: في اكثر من ٩٠٪ من الحالات لا توجد صلات ما بين المهنة وبين الاسرة، أي بين مكان العمل وبين المسكن. ويترتب على ذلك تفاوت فرص الاتصال مثلا بين ربة البيت والمرأة العاملة. فالزوجة التي تقبع في المنزل تنتظر عودة زوجها تعاني طبيعة الحال من الوحدة، في حين يعاني الكثير من الاباء من سطحية حياتهم الروحية ومن صحالة علاقتهم بالاساء.

ثالثا: باطراد البيروقراطية والآلية تزداد ملامح الغربة في العمل. ففي كثير من المصانع والمصالح يسير العمل رئيسا، محجزا الى احزاء صغيرة حسب نظام توزيع العمل، مستغلقا على المعنى والمغزى، لا يعطي العامل الاحساس بقدرته على الصياغة والتشكيل ولا الشعور بأنه ينتج، بل ولا يمد العمل العاملين بمادة للاتصال الشخصي، حتى في الحالات التي لا يقتصر الاتصال فيما بينهم على استراحات الغذاء او على التلاقي في دورات المياه.

وقد صاغ كارل ماركس بدقة لا تضاهى مضمون الغربة في العمل في العصر الحديث. فهذه الغربة تعود «الى ان العمل بالنسبة للعامل شيء خارجي، بمعنى انه لا يكون جزءا من طبيعته، فلا يجد العامل في العمل ما يؤكد ذاته وانما ما يبعثها، ولا يشعر في العمل بالارتياح وانما بالشقاء، ولا يستطيع القيام بنشاط حسماني وعقلي حر وانما يشعر بان جسمه مقيد وان عقله قد خرب. ومن هنا كان شعور العامل بنفسه حين يعادر العمل وشعوره بالبعد عن نفسه في العمل. فهو في بيته حين يكف عن العمل، وليس في بيته إذ يزاول عمله. ومن ثم فهو لا يعمل عن اختيار وانما عن اكراه، أي يؤدي سخرة، فليس مفهوم العمل هو ارضاء حاجة من حاجاته، وانما العمل وسيلة لارضاء حاجات خارج العمل». ولهذا تبعات، فارضاء الحاجات خارج العمل باعتبار هذا الميدان الخارجي اهم المجالات المتاحة للانتاج الشخصي، يحول

فرص الاتصال الباقية الى وسائل لاشعاع الحاحات ، وبالنسبة الى الآخرين الى ادوات واغراض . وقد رأى ماركس ذلك بوصف وعبر عنه بقوله : « حين يؤدي العمل الغريب أولا الى تغريب الطبيعة عن الانسان وثانيا الى تغريب الانسان عن ذاته . عن طبيعته العاملة وعن نشاطه الحياتي فهو يعرب النوع البشري عن الانسان . وبحول حياة النوع البشري الى وسيلة للحياة الشخصية . » ومن ثم كانت ضحالة الكثير من العلاقات الاجتماعية في عصرنا الحاضر ، فليس لدى الانسان ما يقوله للآخرين يصدد تشكيل الحياة تشكيلا ذا معنى ، واعد من ذلك راه يستخدم الغير كوسيلة واداة لاشعاع حاجاته العاطفية التي لم تشع وللتعويض عن ما حرم منه من امكانيات لتقدير المصير والتعبير عن الدات تؤدي الانحاضات الثلاثة التي تميز العلاقة بين « العمل » و« الاسرة » محتمة الى حواء العلاقات الاساسية . ويعتبر هذا الحواء بمثابة « وحدة » مستترة أو كامنة وتختلف طبيعة هذه الوحدة باختلاف المجموعات الاجتماعية ودرجة العربة في العمل ومن النديهي ان يعاني من هذه الوحدة اكثر من غيرهم من نقصهم أيضا في ظل هذا العمل الغريب (entremette Arbeit) فرص الاحتكاك ، ومن نحل بينهم الاسرية ، كالمطلقات ، والعوائر الذين استقل الاساء عنهم أو الذين فقدوا شريك الحياة وتوفي عنهم الاصدقاء . من اعراض التعبير الحاصل في مفهوم الاسرة ارتفاع حالات الطلاق وتزايد مشكلة المسنين . وهو ما يعكس مرة ثانية علاقه بين نظام الاسرة والعمل . فالاسرة الكبيرة بشكلها التقليدي - وقد انحصرت الآن في المجتمعات الزراعية المعرلة - كانت تستطيع ان تصنع لكل عضو من اعضائها مكانه في الرابطة الاسرية وفي محال العمل والانشاع . وقد انفصل العمل وانتعاده عن المنزل والمزرعة لشروط خارجية . تنف الاسرة وحدها وتحتصر في طبيعتها الرئيسية ، وتصنع محالا خاصا لوقت الفراغ والعلاقات الخاصة دون وظيفة انتاحية مباشرة . إذا استثنيا تربية الاطفال . فالاسرة على هامش مجتمع العمل عليها ان تحمل اعاء تشكيل هذا المجال الباقي كمحال خاص شخصي ، وهو عاء ثقيل مرهق . هي الاسرة يح ان تتكون وتنمو الآن العلاقات الهامة والوثيقة ، التي من شأنها ايضا

ان تساند عاطفيا الادوار الخارجية وان تؤمنها . فالانفصال بين العمل والمنزل يقلله ساطراد انفصال بين العقلانية الامريقية في العمل وبين العاطفية في الاسرة . فالمضمون الوحداني والانعالي الذي تفقده الادوار في العمل ، يشحن المحال الخاص في الاسرة ، ويدو في صورة تور عاطفي لا تمنصه اي انحاضات انتاجية في العلاقات الخاصة . والضعط والقهر الذي يحدثه العمل الغريب يقابله الشدود في المحال العائلي فكنت فرص تحقيق الدات في محال العمل . يقابله الانقال على امكانيات العائلة . والفكرة الشائعة عن الزوجية انها اجتماع للحب المستمر هو حلط الخاص بالعام . هو اسقاط فكرة الحياة الساعمة الرعاء على الحياة اليومية . وتتطلب هذه الفكرة من الانسان قوة اخار غير عادية - وقدرة على خلق واقع اجتماعي من خلال الحوار وتتطلب حساسية خاصة وقدرة على الاستحانة تحمل الفرد اكثر مما يحتمل . من هذا المنظور لا يبدو فشل الحياة الزوجية عريسا وانما ثنائيا النسبي وفي مواجعة هذا الواقع تهار الفكرة الرومانسية عن الزوجية . ومهما يكن من امر فالفصل بين الانحاض واللددة من الانحاضات الواضحة في المجتمع الحاضر ، ويخلق هذا الفصل ذلك الموقف العصيب الذي كثيرا ما ينتهي بالفرد الى الوحدة وما من شك في ان مقياس الوحدة ليس عدد العاطلين أو المطلقين . فاكتر صور الوحدة شدة هي الوحدة التي لم يعترف بها المرء ، التي تفرس نفسها متعلقة بآمال كاذبة ، وحدة الانتظار ، انتظار الآخر دون حدود . ووحدة الحوائط غير المرئية التي تفصل الشريك عن شريكه ، ووحدة الحاحات المحطة بين من لا اختيار لهم غير بعضهم البعض . لا يقف فقدان البيئة في هذه الحالات دون اتصال الفرد بالآخرين وحسب ، وانما دون اتصاله بنفسه . من يجلس وحيدا مع نفسه قد يشعر حضور الآخر في نفسه . اما من لا يعي نفسه ولا يعرف داته . فقد فقد الآخر بلا رجعة

يدو ذلك بوصف اكبر في الحالة الثانية لفقدان الصلة مع الجماعة الداخلية ، في حالة « الوصم » ومعنى « الوصم » هنا هو التشهير بعض الصفات الجسمانية أو الاجتماعية لشخص ما من حاب رفاقه في المجتمع ، مما يؤدي الى فقدان اساس التعامل والتفاعل المشترك بينهما كانداد

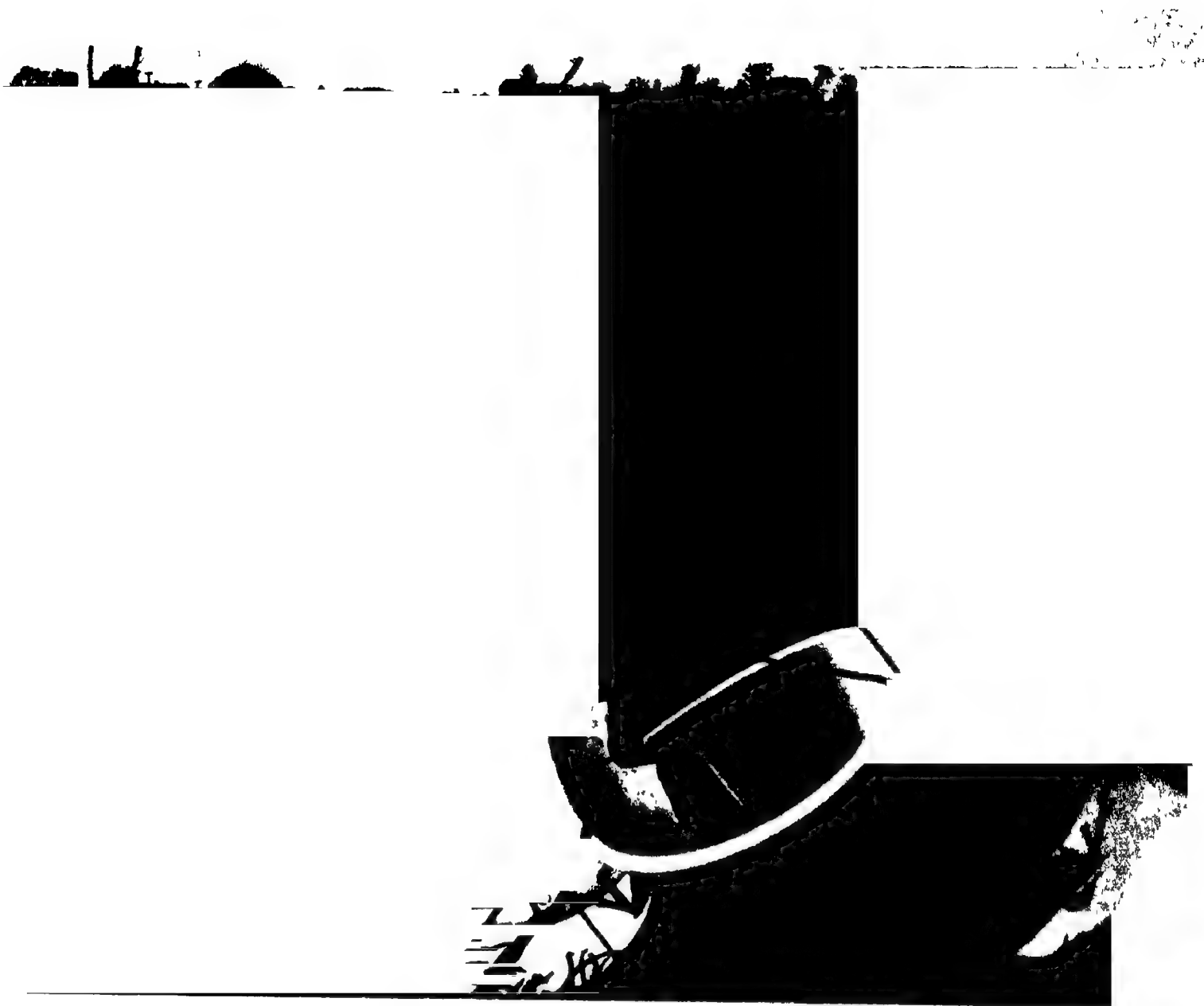
متساوين اجتماعيا. اذا شمل «الوصم» جماعة بأكملها، في هذه الحالة نتحدث عن «الترقة» التي تؤدي الى «الوحدة الاجتماعية»، اي الى عزلة هذه الجماعة. ولكن هناك ايضا حالات الوصم الفردية على اساس مصير «خاص» أو يبدو انه «خاص». ومن جانب آخر يمكن القول ان كلاً منا يحمل وصمة ما: فقد ادت القيمة المتزايدة للعلاقات الاجتماعية الثانوية الى قيام تصور عن «النمط الاعتيادي» Normalrolle (أو «النمط القياسي») في المجتمع، وهو تصور توحى به وتحميه وتنشره بوجه خاص وسائل النشر واجهزة الثقافة الصناعية. وقد وصف رالف داريندورف R Dahrendorf هذا «النمط الاعتيادي» في المانيا، ويتلخص كما يرى في «ضغط واحتصار صور التعدد الانساني في صورة الفرد الصالح للخدمة العسكرية». فهو «اللاعرب، اللاشاد، الراشد، الذي تحظى الصبا ولم يتقدم به العمر، السليم، الذي يحب ما هو طبيعي ولا يشغله المكر، الشاب القوي، اى بين العشرين . . . والخامسة والثلاثين». وينتهي ارفع جوفمان I Goffmann من دراسته نموذجية «للوصم» في امريكا الى القول بان المادج المقبولة في المجتمع الامريكي من شأنها ان تدمغ معظم الناس أو تحكم بعدم اهليتهم بتشكيل أو آخر. ويكتب جوفمان. «إن هناك مثلاً تصوراً واحداً نعيشه عن نموذج الرجل الكامل من جميع الاوجه وهو: الشاب الابيض، المتزوج، من سكان مدن الشمال، السوى جنسياً، الروتستاني العقيدة، الاب العامل ذو الموهل العالي، الجذاب من حيث الهيئة والحجم والطول، والحاصل على شهادة جديدة تثبت كفاءته الرياضية». وبطبيعة الحال ان لكل مجتمع «نمطه الاعتيادي أو القياسي». ومهما يكن من أمر فإن هذه «الانماط القياسية» تبين لا اساسية «صعظ الامتثال والمشاكلة» Konformitätsdruck في المجتمعات التي فيها باطراد الاتصالات العابرة في ميادين التعامل الاجتماعي الثانوية. إذ ان الوجه الآخر لهذه المثل العليا التي تنشرها وسائل الاعلام الجمهوري هو «وصم» المرضى والعجزة والاطفال والنساء والشواد. وكل من يخرج عن التصورات النمطية في صورة من الصور. ومن احص علامات هذا «الوصم» هو عدم اخذ الآخر مأخذ الجد،

وينعكس ذلك فيما يردده الناس في السر أو العلن، مثل: «ما رالت يافعا يا صديقي»، «لقد شئت وكان ما كان»، «على اية حال، انت امرأة»، «انت على اية حال مريض»، «انت مجنون». وهذا يعني أن لا حاجة لي بك، فانت لا يعول عليك. وهكذا يفقد هؤلاء الموصومون بالنسبة للآخرين وجودهم، ويفقدون «اساس التفاعل» مع الآخرين، ويرون انفسهم في «وحدة» الموصومين.

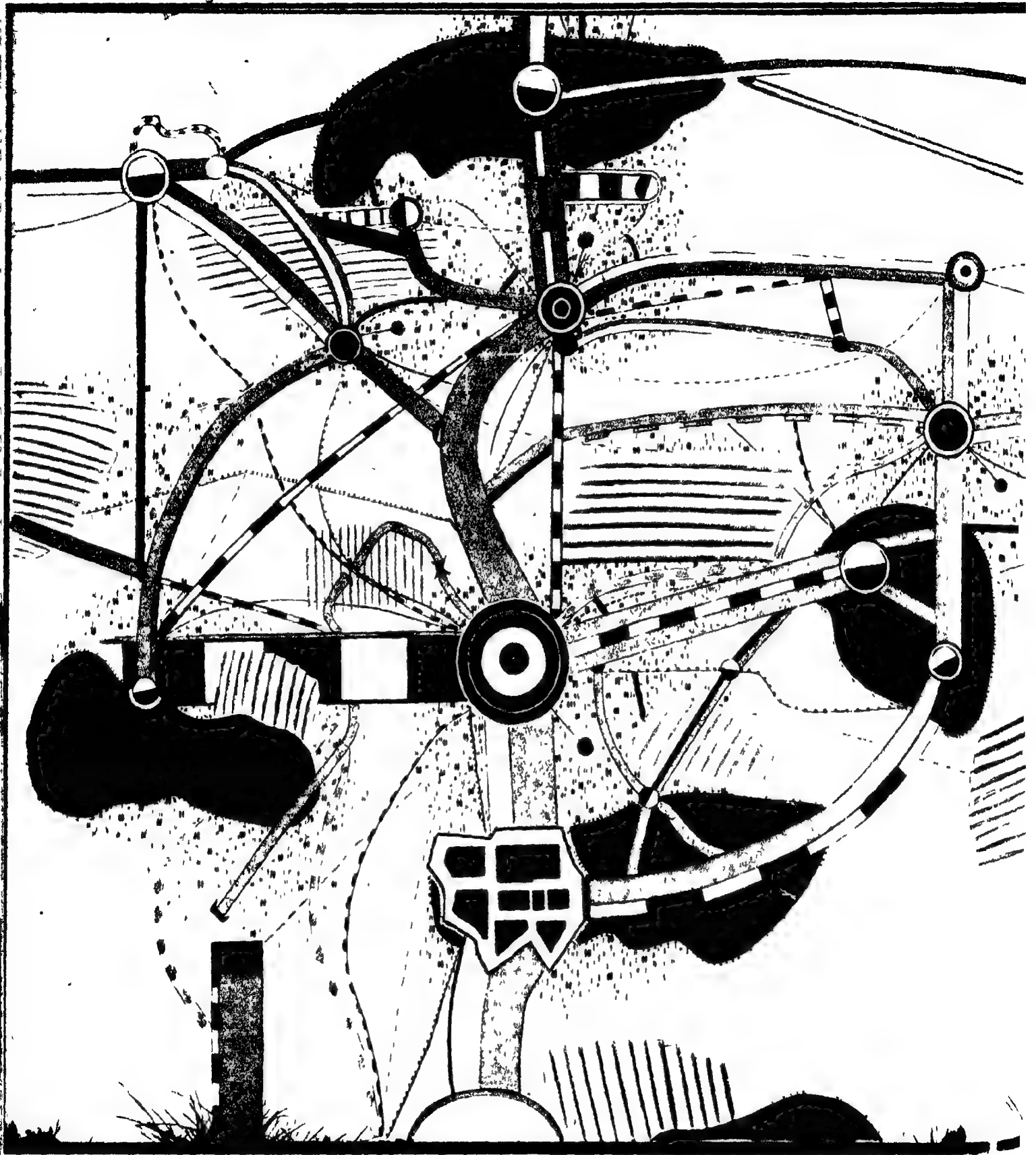
الوحدة في اعماق النفس

وهذا موقف شاق بالفعل، حتى حين يصيب الوصم - كما في حالة النساء مثلاً - مجالات نعيمها فحسب من مجالات الاتصال، ويقتضي هذا الموقف من اصحابه اتباع سلوكيات مضادة، وهو ما يطلق عليه جوفمان «ادارة الوصم» Stigma-Management، على انه يؤدي الى الوحدة التامة حيث تعور الموصومين القدرة على الرد أو الدفع. ولوضح ذلك مثالين. ما رلسا مثلاً سطر الى المرصى المفسين بطرة استصغار، فهم في العرف غير مسؤولين عن انفسهم، وبالتالي عبر جذيرين بالاتصال، ويبدو سلوكهم غير مطور، ونحن نتوحس حيلة من كل ما هو غير مطور، وليس هذا المثال بعريب، كما قد يبدو، فنسبة الذين يصابون في حياتهم لفترة ما بالعصام (الشيروفريريا) لا تقل عن ٣٪، ولا تُدخل في هذا الحساب من يعانون من الاكتئاب المزم. ورعم الجهل بالكثير من مسببات هذا المرض، فعلم الطب النفسي الحديث يشير بوضوح متزايد الى الدور الهام للعوامل الاجتماعية في نشأته.

وقد احتل الآن علم الطب النفسي الاجتماعي وعلم الاجتماع المرضي مكانهما الثالث بين العلوم الحديثة. وتنتحدث هذه العلوم مثلاً عن البيئة الشيروفريرية العائلية، وتشير الى ان كل انهيار أو احتلال نفسي هو اولا انهيار في علاقات التفاعل الاجتماعي. من المطور السوسولوجي يمثل هذا الانهيار خروجاً من عالم الحوار والتبادل المشترك. فالمصاب يرفض في شأن من الشؤون أو في مجال من المجالات الاتصال والحوار باللعة المتعارف عليها. ومرجع ذلك في العادة هو نزاع قائم لا يمكن



لیفولوس شتورس نکر ، ثنیة او کٹر ، ۱۹۷۲



بيتر ريش: علامات المكان في الطبيعة، ١٩٦٦

الوحدة الاخيرة

ويبدو ذلك بوضوح في وحدة الانسان الاخيرة، في وحدته مع الشيخوخة والموت. فمن مظاهر ديباليكتية التنوير ان تقدم الطب الاساسي قد صاحبه نفي المرض والموت من دائرة الوعي الاجتماعي. فالمرض في ايامنا هو عطل عن الانتاج اكثر منه صراعا وبقاها، وتكاد تضع الشيخوخة الانسان في مصاف الاموات. ومن تبعات ذلك اننا لانكاد نعرف اليوم كيف نتعامل مع المرضى والمقعدين، ولا كيف يواجه العبر وهم في وجه الموت. لاجابة الى القول ان الموت كان دائما شيئا مروعا، ولكن لم يعد الموت تنويحا للحياة وحتاما لها، وانما نهاية غير مفهومة لوحود يتحيله الناس في الخفاء وحوادث ابدية. قد اصبح الموت في ايامنا حادثة غير طبيعية. والواقع ان العجز عن اعطاء الموت معناه بين خواء الوجود المعاصر، الذي رغم كل ما يتصف به من حذر في حساب الاحتمالات والتوقعات يعلق عينيه امام هائية الوجود. وهي حقيقة تفاحى الانسان وحده إذ يواجه الموت.

فالمستشفيات الحديثة رغم امكانياتها وكفاءتها هي في نفس الآن محطات لعزل الموت. على ان عزلة الانسان في ايامه الاخيرة تبدأ في وقت مبكر خارج المستشفيات، تبدأ بالعزلة التدريجية عن الآخرين عن طريق انحلال الكثير من القيم السابقة في حياة الانسان، لانحصار توقعات الانسان المستقبلية في دائرة ضيقة، ثم عن طريق غربة الانسان كلما تقدمت به السن عن جسمه، وهو اهم اداة تحدد هويته وتمككه من الاتصال بالآخرين. فوحدة الفرد في الشيخوخة تنحسم ايضا في ادراك الانسان ان جسمه يتحلى عنه، فهو غريب عن نفسه في لحظة الحاصرة. وهو ما يذكر الانسان بهويته السابقة وبانصرام حياته. على ان هذه الوحدة التي لا مرد لها تزيدها اللامبالاة من العالم المحيط حدة. ونادرا ما يجد الانسان في شيخوخته مستمعين راعيين في الاستماع والمعرفة عندما يدور الحديث عن حياة مصت. ومرجع هذه اللامبالاة هو حيرة الناس في العالم الصناعي الحديث، فقد علمتهم هذه الحيرة ان البيئة الصناعية المحيطة والبنيات الاجتماعية تتغير بسرعة تضيق معها جدوى الخبرات

حله بواسطة اللغة المتعارف عليها بينه وبين اطراف التفاعل الاجتماعي. وهكذا يخلق المصاب مجالا للحوار خاصا به يستعصى فهمه على الآخرين أو يستعصي عليهم قبوله. ولاعداد امكانيات الاتصال المألوفة يتحرك المريض في هذا المجال وحده على ان هذه العملية بطيئة شديدة البطء لا تحدث بين يوم وليلة، ولكنها تؤدي في النهاية الى العزلة. من هذه العزلة. من استحالة الحديث عن الاحطار التي تهدد الاسان. واستحالة الاتصال بالآخرين. تنشأ اولاً تلك الاوهام والاحيلة القسرية التي تؤدي الى حالات الفرع والحواف الشديد وهي تعبير عن الخوف من الانفصال والعزلة الشامة. الخوف من انحلال الذات عن طريق انكار الآخرين لها لا توجد لها حدود فاصلة واضحة بين الصحة والمرص. وهناك من الاطباء المفسرين من يرفض استخدام تعبير «المرص» في الطب النفسي. ويتحدث عن «اسطورة المرص العتلي». إد ان الظاهرة الاساسية في هذه الحالات هو ان المصاب يرى الواقع ويعرفه بطريقة معايرة لشركائه في التفاعل الاجتماعي. وليس من المسلم به ان تفسير الآخرين للواقع هو التفسير الحق. طالما يقف هذا التفسير بوصف دون حل النزاع القائم.

يجب ان نمر هنا بين سلوك نرفسه وبين سلوك لا نقبله ويتكون هذا السلوك الاخير في اعم الحالات - كما نعرف الآن - بناء على رد فعل الآخرين في رفض تفسير الواقع المشترك المعاش بطريقة معايرة. يسقط شركاء عملية التفاعل خوفاً وتشبهاً. تعريهم للحقيقة على الآخر، ويدفعون به تقريبا الى «العالم السعلي». وحين يعجز الآخر عن ان يجد صلات حانية. يحفف بها من النزاع القائم في نفسه فانه يهبط الى «عالم النفس السعلي» وينصرف بطريقة «غير مقبولة». ويوصم لذلك بالمرص. ويتردد من المجتمع. وتوصد حلقة الابواب ومن سعى الى الاتصال بهؤلاء المرضى المفسين. يعرف تمام المعرفة كيف يعيشون في وحدة شاملة وعرة قاسية وكما يحنون حيناً بالعا الى تفهم الآخرين لهم فوحدهم - ولهذا كان هذا الحديث عنهم في هذا المجال - لم تعرضها عليهم طبيعة ما. واما هي الى مدى بعيد بيتجة ميلنا الى ان نوصم الآخرين بما نخاف منه نحن انفسنا

السابقة. ونجد مقابلاً لهذه الظاهرة في فقدان الوعي التاريخي المتزايد. إن انحصار الانسان في يومه القائم من الملاح البررية لعصرنا الحاضر، وينعكس ذلك في اضمحلال القدرة على الاتصال بالآخرين وفقدان الصلات وضابطة هوية الانسان، وبإبحار في ضعف امكانيات التفاعل الانساني عامة.

اسباب الوحدة في مجتمعنا هي إذاً «الحيف في بيئة الاصل» و«التفرقة» و«الوصم» و«فقدان بيئة الاصل»، وتفاوت هذه الاسباب بتفاوت الجماعات المختلفة هناك «الوحدة» الاجتماعية عند الجماعات المعزولة، والوحدة النسبية في اطار العلاقات المعربة، والوحدة المترتبة على العزل القسري، والوحدة الشامة وسط الناس. من المنظور السوسيولوجي تعني الوحدة دائماً انحسار مجموعة ادوار الفرد وبالتالي الحد من الميادين الهامة المفتوحة للفرد للاتصال الاجتماعي. ولكن يتوقف الامر على نوعية الادوار التي حرم منها الفرد ونوعية فرص الاتصال التي فقدها. ومن المعروف ان المجتمعات الحديثة تتميز بتعدد وتنوع الادوار النمطية المتاحة للفرد. ولكن لكل فرد مجموعة جوهرية محدودة من الادوار تتطلب منه درجة عالية من التشخص والتقمص والاندماج الفردي - وهذه هي الادوار التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصية الفرد، وخاصة منها ادوار العلاقات، التنائية والاسرية التي نشأت اصلاً على اساس إشباع الحاجات المشتركة المتبادلة حين تنقلص نوعية الادوار الجوهرية للفرد أو تصبح كلية، نتحدث عن «الوحدة».

مثل هذه الوحدة لا تعني فحسب فقدان الصلابة مع الآخرين، وانما في النهاية فقدان صلة الانسان بنفسه «اذ ان الانسان يعني نفسه عن طريق الآخرين وعن طريق المعايير له». فطبيعة الانسان كفرد يرافق نفسه تلزمه الاتصال بالآخرين، ويعترب الانسان عن نفسه حيث لا يجد العبر. فكل انا تتكون عن طريق تشخص الذات ومواجهة الذات، وتنحل الايا حين تصبح الذات، حين تستعلق الذات على الايا. ما بقي الآخر بطراً يواحه الفرد، يرى الفرد نفسه، ويستطيع ان يطر الى نفسه، وان يُطعم ويمسح سلوكه، وان يجد سنداً له في الادوار الاجتماعية العرفية. قد نحس في حالات الغربة - Fremdung - بمرور شديد قبل الآخرين، ولكنهم يطلون الاساس الذي لا عناء عنه لوجودنا الانساني الوحدة هي محاولة مستمرة يسعى بها الفرد الى ايقاف تدهور التشخصية المترتبة على غياب الآخر، وهي محاولة تلتهم تدريجياً قدرة الفرد على المقاومة. حتى الموت قد يجد معناه في هذه المحاولة، فالانتحار هو السبيل الاحبر لتكوين الهوية لانسان لم يعد يجد فرصة ما للتشخص والتقمص في عمليات التعامل مع الآخرين، ولا يستطيع - على ما في ذلك من تناقص - ان يثبت نفسه ككائن اجتماعي، إلا بالانسحاب هائياً من المجتمع. حتى في البي التام للمجتمع يظل الانسان حراً من ما يبعه



من الشعر العربي الحديث

MODERNE ARABISCHE LYRIK

Nāzik al-Malā'ika

Nie den Besucher

*Schon liessen wir den Abend hinter uns. Der Mond ist fast am untergehen.
Und siehe da, wir überraschen uns, schon dem nächsten Abend lebwohl zu sagen,
zuzusehn, wie das Glück sich anschickt, dem Abgrund zuzustreben.
Du, du bist nicht gekommen, du, du hast dich verloren an andere Hoffnungen.
Du hast deinen Stuhl leer gelassen
in Gesellschaft unserer Traurigkeiten,
um zu schreien, zu fragen, zu bitten, o, ja, um zu bitten
den Besucher, der kommt, der nicht kam.*

*Du, hinter so vielen Jahren fort, ich wusste nicht,
ob du deinen Schatten ausfaltest mit jedem Wort, mit jedem bedeutsamen Ding,
in jedem abgesteckten Schritt und unter der Ausflucht meiner Blicke.
Ich wusste nicht, dass du stärker sein wurdest als alle Gegenwart,
als alle die zahlreichen Besucher,
die verschwanden in einem Augenblick des Heimwehs,
im Auf- und Abgewoge des Verlangens, ausgestreckt gegen den einzigen Besucher,
gegen den, der nicht kam.*

*Warst du gekommen, nahe den anderen, wir hätten uns festgehalten.
Und das Gespräch hätte seinen Lauf genommen, und die Freunde wären fortgegangen.
Würdest du dann keineswegs wie die andern geworden sein?
Der Abend wäre entschlüpft, und unser Blick wäre entschlüpft in jedwedem Sinne,
Fragen stellend bis zu den leeren Stühlen.
Wo sind die Abwesenden, wo, hinter der Folge von Abenden?
Wir wurden geschrien haben. Unter ihnen kam, der, der nicht kommt*

*Kämst du eines Tages, – aber ich ziehe vor, dass du niemals kämst...
Sobald in meiner Erinnerung der Duft der Leere von tausend Farben sich verflüchtet,
zerbricht der Phantasie die Flügel. Meine Lieder werden zu traurigen Gesängen.
Unter den Scherben meiner unschuldigen Hoffnung, schliesse ich wieder die Finger,
Und ich entdecke, dass ich dich liebe mit deinem Antlitz aus Traum.
Ach, du bist gekommen mit deinem Blut, deinen Armen.
Ich möchte träumen vom unmöglichen Besucher, von dem, der nicht kam.*

رأس سائي من الرحام، مطر حابي
حوالي الي عام قبل الميلاد مجموعة حويل، نيويورك

Taufiq Şa'igh

Gedicht 22

*Bis der letzte Schleier fiel,
War ein Makel auf unserer Liebe,
Verborgen, schmerzvoll
Ich war ein Buch für dich und du für mich,
Und auf dem Bucherbord tausend Bande.
Eine Schwester warst du für mich und ich ein Bruder für dich.
Und alle auf Erden sind Bruder.
Solltest du vergehn oder ich,
Die Liebe wurde erzittern, wenn nicht welken.
Wir wussten nicht (nicht ?),
dass da ein Makel war auf unserer Liebe,
Verborgen, schmerzvoll*

*Wir hielten unsere Liebe für vollkommen
(taten wir es oder wollten wir es bloss nicht sehen ?)
So lassig blieben wir, leidend,
Achtlos eines nahen Teichs,
wo sich Unbehagen löste,
Und die Liebe sich nachher vollendete,
bis sich der hasserfullte Schleier für uns enthüllte.
Beimlos
Langsam, langsam krochen wir
Fürchteten wir die Wasser '
Wir waren von den Wassern der Auferstehung aufgeschreckt
(Waren wir Entdecker oder besuchten wir unsere Heimat ?)
Wir sprangen in den Teich
Wir tauchten unter, bis unser Durst gelöscht war.*

Als der letzte Schleier fiel

Badr Schākır as-Sayyāb

Eine Nacht in Paris

*Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.
Ich fühlte, wie die Winternacht mich ergriff,
Und wie die Tränen, in Schweigen geweint, mich zerbrachen
Wie der Horizont, verdorben durch Wolken.
Mich packte die bittre Nacht von Paris. Die Luft, draussen, ach,
hat mir die Kehle zugeschnürt beim lauten Lachen der Dirnen.*

صورة حشيشوت . مصر

الأسرة الشامية عشرة

القرن الرابع عشر . متحف متروبوليتان ، نيويورك





Die Sterne, fröstelnd wie der Kristall von reinen Kronleuchtern
in den Tavernen, wo die Betrunkenen ihre Messer schwingen.
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raum hängt
Und das Echo des Lebwohl: »À bientôt!«
Und du, dieser Horizont aus geköpften, klugen Blumen,
die einen blau und rot: Kindertraum.
Kinderzeit, Kinderzeit! Wo? Sieh, wir sind Muscheln in einem Teich.
Gläser, im Kling Kling, Glocken, die aufwachen.
Pflaumen, Trauben, Granatäpfel. Krüge, gefüllt bis zum Rand.
Dann dieser Abend, dieser Herbst und dieses Feuer um uns her.
Jemand richtet seinen Blick gegen den schönen Stern
Es ist Schahrayar. In der Leere berührt die Hand
das Gold der Erde. Dort unten, sehr fern, Katzenmiauen, Bellen
»À bientôt.«
Du bist fortgegangen Das Licht wird zum Schatten.

Da ist dein Versprechen, Freundin,
Dein Versprechen Ach, Wafika, ich sag dir,
Du würdest dem Grab entsteigen, und ich
würde meine Jugend beerben.
Du würdest in den Irak kommen.
Aus meinem Herzen würde ich den Weg für deine Schritte formen.
Der Frühling brache aus mit den Zweigen,
Wie Ishtar vom Himmel fallend.
Maulbeerbäume, Lorbeerbäume, Rosen und Palmen
Verwehen schon ihren Wohlgeruch.
Da ist die Dämmerung, da ist der Tiger.
Und der anmutige Schiffer, der vor sich hin singt:
»Wenn ich wäre, wenn ich wäre der Morgenstern,
fiele ich, mein Liebling, unter deine Decke,
bät' ich dich, langsam mich einzupacken...«
Dämmerung. Du bist in Jaïkur.
Der Wind treibt deinen Mantel auseinander.
O, lass ihn. Das Licht
kleidet sich keineswegs an.
Unser Boot beginnt zu schwanken, die Sterne verzetteln sich
bei jedem Ruderstoss wie die Fische,
die sich auf- und abschwingen.
Irrendes Boot an ewigen Ufern.
Zeit ohne Vergangenheit, um zurückzukommen, ohne Zukunft, um dorthin zu gehen.
Mehr Sterne. Nichts als wir, die Liebenden.
Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raume hängt
Und das Echo »À bientôt.«
Und der Horizont der geköpften, klugen Blumen
In einer Vase.

Sa'id 'Aql

Der Palast meiner Geliebten

Jede Nacht will ich für dich
einen lichtdurchfluteten Palast bauen.
Mit Quadern von lauter Smaragden und Diamanten.

Soll er himmelblau sein wie deine Augen
oder grün wie die Hugelkuppe?
Er soll sein, wie du ihn wünscht
So soll er sein, der Palast.
Sing leise, und gehorsam wird er dich tragen,
dich fliegen wie ein trunkener Vogel,
dich hochheben wie ein Strahl aus Licht,
suchend zwei versunkene Sterne,
getrieben von dem Sekundenschlag der Zeit.
Die Augen geschlossen im Ablauf der Nacht.

Wenn wir zusammen das All durchquert,
den Licht-Ozean,
wo Schlaf und Traume gemacht werden,
frag nach dem meiner Finger,
der die Erde berührt,
der die Blumen des Willkommens sat,
bevor du auf Besuch kommst.
Das mag dir zeigen
den Weg zu deinem Glanz-Palast

Solltest du des Palastes mude werden,
der Pein von Einsamkeit und Kummer,
erinnere dich unserer Erde,
der Hugel und Ströme
Dann flustre, und ich werde kommen,
die grunende Pracht der Welt in meinem Mantel.
Wenn du nicht mehr krank bist, bitte mich, du mein Verlangen,
dass ich das Verfallne wieder errichte
Wenn du mich liebst mit der Leidenschaft,
die den dämmernden Stern zum Leuchten bringt,
dann will ich selber bauen in den Himmel
ein neues Balbeck oder Palmyra
und sagen: Freu dich, frohlocke,
ergreif jeden Komet wie einen Ball.
So ist die Welt für dich ein Schauspiel,
deine Laune, dein Genuss.



اللغة كأداة لنقل المعلومات

تأمل هذا التفسير لمحرى عملية التواصل، تواجهنا أسئلة لا بد من الإجابة عليها، إذا أردنا فهم محرى هذه العملية. فالشك في صيغ اللغة الحاضرة يدفعنا الى التساؤل عما إذا كان لنا أن نتقل حرفيا صيغا، مثل: (يملك الخبر) و(يقول الخبر الى شخص آخر) أي نأخذها مأخذ الحد كما فعلنا في التفسير السابق. ألا توحى هذه الصيغ اللغوية بآلية لا تصلح اطلاقا لشرح عملية تبادل المعلومات، ولهم محاري عمليات الاتصال اللغوي؟ ثم إننا نتساءل عما إذا كانت جميع عمليات الاتصال اللغوي بين الأفراد تقع تحت مفهوم اعطاء المعلومات؟ هل هناك أشكال أخرى من الاتصال اللغوي؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي السمات المشتركة لجميع أشكال الاتصال اللغوي؟ والسؤال الرئيسي هو بالإيجاز: كيف يسير التفاهم اللغوي بوجه عام؟

للإجابة على هذا السؤال يحذر بنا أن نسترجع موقف الاتصال اللغوي عن طريق أمثلة إضافية. وفي التالي نسط عملية الاتصال ونقصرها على استخدام الحل والكلمات التي نطلق نعرض الإعلام أو التفاهم. بهذا التقيد يمكن تلخيص عملية الاتصال بين ماكس ومورتس في الحملة التالية.

١ - تطلب فريق (بافاريا مونيخ) على فريق (ف- س كولونيا) ثلاثة أهداف لهدفين.

فلنقارن هذا المثال بالأمثلة التالية:

٢ - كيف لعبت كولونيا؟

٣ - الصيف أكثر دفئا من الشتاء.

٤ - «الوحدة التي مكوبها الوجود والعدم كعاملين لا

من الخبرة اليومية يبدو بديها، أننا نحصل على ما نريد من معلومات بواسطة الصيغ اللغوية. وأن اللغة أداة لنقل المعلومات. تبدو هذه حقيقة، لا لئلا فيها . . . على أن البديهيات كثيرا ما تكشف بالتدقيق كشاكل تستعصي على الحل.

ولذا كان الأخرى بنا أن لا نلجأ مباشرة الى الأوصاف البينة والشروح المستساغة، وأن نسترجع أولا الموضوع المطروح للبحث عن طريق التمثيل.

في صباح يوم الأحد تقابل ماكس ومورتس سأل مورتس: كيف لعبت كولونيا؟ فأجاب ماكس فارت بافاريا عليها بثلاثة أهداف لهدفين.

إذا اردنا شرح عملية الاتصال - process of communication في المنظر السابق، نجد أولا أنها تتميز بالسمات التالية: مورتس يبحث عن خبر، أي عن معرفة لا يملكها - وهو يسأل ماكس الذي يعرفه بما يود معرفته. والنتيجة أن مورتس يعرف الآن شيئا لم يعرفه من قبل - لم يغبر الخبر صاحبه، ماكس ما زال يعرف ما يعرفه الآن مورتس. كل ما حدث هو أن الخبر قد نُقل الى شخص آخر، أي شر.

إذا اخذنا هذا الشرح حرفيا نحصل على الصورة التالية لعملية التفاهم اللغوي بين ماكس ومورتس: الخبر هو شيء يمكن أن ينتج منه العارف به نسخة ثانية مطابقة (أي مثيلا duplicate)، ويمكن أن يعطى للآخرين بواسطة الصياغة اللغوية، أي أن اللغة تستخدم كأداة لنقل المعلومات في شكل نسخ مطابقة أو مماثلة تنقل من فرد الى آخر.

ينفصلان ، تختلف في نفس الوقت عنهما ، إذ تكون ثالثا مضادا لهما وهو في صورته الخاصة الصيرورة (هيجل ، علم المنطق ، الجزء الأول ، طبعة لاسون ، ص ٧٩) .

٥ - إياك والقتل !

يمكن أن نقول : إن كل حملة من الحمل السابقة تحمل إعلاما information . فالمثال الأول « كيف لعبت كولوبيا » يحبر السامع عن نقص في معلومات المتكلم ، والمثال الثاني له يُعلم السامع عن توزيع الدفء في الصيف والشتاء . والاقتناس المأخوذ عن هيجل يعرفنا بمفهوم الصيرورة ، والمثال الأخير ينهي عن ارتكاب فعل معين ، وهو القتل .

على أن القارئ يحس أننا ستستخدم لفظ (إعلام) استخدما شديدا السداجة ، فاللفظ بهذا الاستعمال يشير فحسب الى الحقيقة العامة ، وهي أن السامع قد فهم أن المتحدث يريد أن يقول شيئا هذه الملاحظة تؤدي الى التساؤل عن الكيفية التي يحب أن نتحدث بها عن الأمثلة السابقة . بمعنى آخر . لابد أن نستوضح المعنى الذي تؤديه الكلمات :

هذه المشكلة يواجها كل عرض علمي فقل أن نشرح الثابت من الحقائق facts أي قل أن نتناولها بالتحليل ، يجب أن نوضح المفاهيم التي سنستخدمها في التحليل والشرح . وفي إطار هذا المقال لا نستطيع تفصيل هذه المسألة ، ويكفي الإشارة الى القاعدة العامة ، وهي أننا لا نستطيع شرح المفاهيم بعيدا عن الحقائق أي لا نستطيع شرح المفاهيم دون مراعاة الخبرة التي تتضمنها الحقائق .

فلنأمل عن قرب المثال رقم (٣) « الصيف أكثر دفئا من الشتاء » - كل قارئ أو سامع (يتكلم الألمانية) يفهم هذه الحملة . هل يعتبر هذه الحملة أيضا صحيحة؟ . . . بالنسبة لأولئك الذين يعيشون في أوروبا ، سهل الاجابة على هذا السؤال : فهم يعرفون أن الصيف أكثر دفئا من الشتاء . مضمون هذه الحملة بالنسبة لهم بديهي بحيث إن صادقهم في حديث ما ، فلن تنقل اليهم اعلاما ما ، فهم على دراية سابقة بما تقوله . على أننا ستستخدم هنا تعبير (إعلام) بالمعنى الضيق ، وهو المعنى الشائع المعروف : فالإعلام معرفة يكتسبها السامع عن

طريق عمل الاتصال act of communication . بمعنى أن هناك ثغرة في معلومات السامع يصدها الإعلام ، كما هو الحال في حديث ماكس ومورتس . والسؤال الآن هو : ماذا يحدث حقيقة ، عندما نسمع ونفهم جملة : « الصيف أكثر دفئا من الشتاء » ، دون أن يؤخذ هذا الفعل كعملية ابلاغية أو اعلامية .

إحدى الاجابات هي أننا في هذه الحالة نستعيد شيئا نعرفه من قبل . عندما ينطق المتحدث بحملة «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» فهو يطلب من السامع أن يفكر في التو في هذه العلاقة أو أن يسترجعها في مخيلته لأنها في إطار الكلام أو الحديث أو بالنسبة لشيء ما عملي ذات أهمية تتضمن عملية الاسترجاع والتذكر شرحا لمجرى عملية الاتصال ، وبسبب أن نستعير بها عن نموذج نقل المعلومات الاول الذي عرضناه في البداية دون أن يقدم لنا شرحا مرضيا .

لتدعيم ذلك يمكن أن نقول إن جميع الأمثلة السابقة نحتاج لفهمها الى أشياء نعرفها من قبل فالسؤال رقم (٢) ، « كيف لعبت كولونيا؟ » يتطلب لفهمه معرفة سابقة بنوادي كرة القدم في ألمانيا الاتحادية ومركز هذه النوادي في الدوري العام ، ونفس الشيء يطبق على المثال الأول . أما المثال الأخير « إياك والقتل ! » فهو يذكرنا بإحدى النواهي أو الوصايا التي صادفها في صورة أو أخرى في جميع الأنظمة الخلقية . يبدو حديث ماكس ومورتس كموقف إخباري نمطي بسبب الشروح الإصاوية المصاحبة . أما إذا وضعنا هذا المنظر في إطار آخر كحرف من حديث طويل ، يحاول فيه مورتس أن يقنع ماكس أن كولونيا ستهزم في مقابلتها التالية مع فريق بافاريا ، كما هزمت من قبل ، ففي هذه الحالة يعرف ماكس نتيجة المقابلة السابقة ، وهذا يعني استحالة تطبيق « نموذج نقل المعلومات » على هذا الحديث . ومن جانب آخر يمكن أن تمثل حملة « الصيف أكثر دفئا من الشتاء » ادة بالنسبة لاحد الهنود من حزائر Kordillern بالاكوادور ، إذا كان الحديث في هذا المضمون عن ألمانيا .

بعد هذه الايضاحات لا بد وأن نصف عملية الاتصال اللغوي بطريقة أخرى تختلف عما افترضناه في البداية . من الواضح أن عملية توصيل المعلومات من جانب المتحدث

وعملية اكتساب المعلومات من جانب السامع تتوقف على خبرة أطراف عملية الاتصال وعلى الموقف الذي يتم فيه التواصل وعلى الوظيفة التي يضيئها الأطراف على فعل التواصل. فتبادل المعلومات وعدم تبادلها ليس عسرا حيويا مباشرا في موقف الاتصال. رغم أن القصر في المعلومات يتم معالجته بطبيعة الحال بواسطة الاحار اللعوي. وأيا كان الأمر ففهم أي قول لعوي يحتاج الى نشاط عقلي حاص من جانب المستمع. فهو إذ يدكر بعض ما لديه من معرفة وحره سابقة في حياته. يقوم في فكره وتصوره بتنظيم ما يسمى بمصمود ومعنى وربما أيضا مقصد ما صرح به المتحدث. فهو في جميع الحالات أكثر من مجرد مستقل يتلقى شيئا ثم يمتلك ما تلقى منهم كلام المتكلم هو نتيجة نشاطه الذاتي. نتيجة يصل إليها بنفسه مسترشدا بعبارات المتكلم

يمكن اختصار الشرح السابق لعملية الاتصال اللعوي بواسطة الحمل والكلمات والاحاديث التي لا تنصص الا قاعدة طديفة للغاية من الحرية اللازمة لانتمام عملية الفهم. أي تلك الحمل التي تتطلب أقصى درجات الجهد حتى تتم عملية الفهم. ويمكن أن نستخدم في هذا السيل اقتناس هيجل السابق

«الوحدة التي مكروهاها الوجود والعدم. كعاملين لا يفصلان. تختلف في نفس الوقت عنهما. إذ تكون ثالثا مصادا لهما وهو في صورته الخاصة الصيرورة» لاستيعاب هذه الفقرة ليس أمام غير المتخصص في الفلسفة إلا القواعد المحوية التي يصادفها في صياغة هذه الحمل. من العسير أن نقرص هنا حرات سابقة عند السامع أو القارئ كما هو الحال في الأمثلة السابقة كعرفة بكرة القدم. أو دراية بتفاوت درجة الحرارة حسب الفصول. أو الاقتناع بنظام ما حُلِقِيَّ الوسائل اللعوية التي تؤدي إلى الفهم في هذا المثال هي في المقام الأول القاموس كمعجم للالفاظ ومعانيها. وعلم النحو والصرف كمجموعة القواعد اللازمة لتكوين الحمل تركيبا صحيحا وليس من الضروري أن نقرص أن مصامين الكلمات التي تسمى عادة بمعاني الكلمات حاصرة في ذهن السامع أو القارئ بالصورة الوصفية التي يصادفها في المعاجم. على أنه يمكن أن نفترض أن معاني الكلمات حاصرة بشكل

ما في ذهن القارئ أو السامع الذي يتكلم الألمانية، بشكل يرتبط بخبرته السابقة.

وتتلخص عملية الاتصال هنا، في وضع هذه المعاني الحاصرة في ذهن في محلها المناسب حسب تكوين الحمل، ثم تكوين مصمود فكري منها يفصح عن المعنى المحتمل لعبارة هيجل.

من هذا العرض الاولي يتضح حاب هام لجميع عمليات التواصل اللعوي. فكلما قلت عناصر الموقف المساندة النابعة عن الخبرة العملية في الحاضر أو الماضي، توقف فهم الصياغة اللغوية على وسائل المعجم والنحو للغة المستخدمة، واستغرقت عملية الفهم وقتا اطول وكانت أقل قطعاً وقيناً. وهذا يؤدي بنا الى التساؤل عن مدى اليقين ومدى الثقة في عمليات الاتصال من الواضح أننا لا نستطيع تجاهل احتمال الخطأ أو سوء الفهم، وهذه هي إحدى دروس الحرية اليومية.

إن الثقة بنظام الاتصال اللعوي ليس بالقدر الذي يسمح لنا عند صياغة مصمود ما بالاطمئنان الى صواب هذه الصياغة أي أنها ستفهم حسب المعنى الذي قصده المتكلم فلو صح نموذج النقل لتفسير عمليات الإخار اللعوي الذي اوردناه أولاً ثم استعدادنا لكان لما أن نطمش الى صواب عمليات الاتصال اللعوي. بل إن حرتنا بالنقص الذي تتميز به اساسا عمليات التفاهم هي سب آخر يدفعنا الى رفض نموذج النقل المذكور وإذا كان لا بد أن ندخل احتمال الخطأ في الحساب من الضروري أن نخر عرص عمليات الاتصال اللعوي وواضح ما بقصده بتعبير عرص الاتصال فالمقصود هو المصمود الذي يمكن أن يتصوره السامع أو يفكر فيه أو يذهب اليه والذي يريد المتحدث نقله اليه بواسطة الصياغة اللعوية ولكن كيف لنا أن نخر «عرض الاتصال اللعوي» في مستطاع مورتس على سبيل المثال أن يتأكد بواسطة الحريدة اليومية من صحة السأ الذي سمعه من ماكس، وفي مستطاع الهندي ساكن حرائر Kordilleren بالاكوادور أن يرحل الى أوروبا لكي يتأكد. إن كان الجو هناك صيبا أدفاً منه شتاء وقد تؤكد للمتكلم إيماءة من المتلقي أو إشارة منه صحة فهم كلماته. ولكن في مواقف الاتصال الصعبة. حيث يتطلب نظام الاتصال اللعوي،

المؤلفات منذ قرون وما زالت تلاقيها، وإزاء التفسيرات المختلفة للتفسيرات أن نصوغ المبدأ التالي: في حالات الاتصال اللغوي الصرف حيث يتوقف الفهم عند القارئ أو السامع على وسائل الاتصال المعجمية والنحوية لا يمكن القطع من حيث المبدأ باكتمال الفهم بين أطراف عملية الاتصال، أي لا يمكن القطع بالوصول إلى أقصى درجات الفهم وتُهي دائما عملية اختبار غاية الاتصال لأسباب خارجية رحمانية

ربما تضمن هذا الفرض القائل بعدم الاعتماد من حيث المبدأ على دقة الاتصال اللغوي شيئا من القدرية. على أن العرض السابق قد ابتعد بنا في الواقع كثيرا عن الفروض الأولية التي انطلقنا منها. وليس لنا أن نجزع من هذه القدرية التي هي في الحقيقة وصف لجانب هام من عالم الحياة الفعلية، فقصور أنظمة الاتصال الاساسي من حيث الاساس حقيقة يمكن تقبلها: فجميع أنظمة الاتصال ومن بينها الاتصال اللغوي تتضمن من الوسائل ما يكفل القطع بمحد معقول من المهم للصياغة اللغوية (أو لما يصرح به المتكلم) ثم ان هروعا عديدة من فروع الحياة لا تحتاج لمثل هذا القطع بمضمون عمليات الاتصال، إذ تكفي صحة الافعال أو قد يُعوض النقص في الفهم الاتصالي عن طريق التعاطف والامل في الوصول إلى اتفاق جماعي.

قد اتضح الآن أن الحديث عن اللغة كأداة لنقل المعلومات حديث محازي بالمقارنة مما يجري في الواقع عند الاتصال اللغوي، وبالرغم من ذلك فلهذا التعبير ما يبرره إذا تذكرنا أن من وظائف اللغة الهامة أن تستخدم كوسيلة لنقل المعلومات وكطريقة لنشرها. أما إذا اخذنا تعبير «نقل المعلومات» كمفهوم سديهي بحيث تبدو الاخبار أو المعلومات هي سلعة عملية التبادل الاعلامي، في هذه الحالة يبدو طبيعيا أن نذهب إلى محاولة الاستعانة بطرق العمل «لنظرية المعلومات» Theory of information لتحليل عمليات الاتصال اللغوي. وبما أن نظرية المعلومات تدخل عادة في نطاق العلم المسمى بالكبيرنيتيكا Kybernetik، لذا نطرح السؤال عن إمكانية النظر إلى أنظمة الاتصال كأنظمة كبريتيكية. ولا بد أولا أن نتمهل قليلا قبل معالجة هذه الأفكار.

لضالة الخبرة السابقة أقصى درجات الجهد (كما هو الأمر لفهم عبارة هيجل) لا يمكن اختبار غرض أو غاية عملية الاتصال عن طريق آخر غير طريق الاتصال اللغوي ذاته. في هذه الحالة إذا اهتم المتحدث والمتلقي بنجاح عملية الاتصال فليس أمامهما في هذا الموقف غير رد الفعل اللغوي للمتلقى. ليس بوسع المتلقى أن يحسم الموقف هنا بواسطة حركة أو إيماءة تدلّ فهمه، وإنما عليه أن يضع غرض أو هدف عملية الاتصال موضع الاختبار بواسطة عملية اتصال لغوي جديدة.

إن قال قائل: «اياك والقتل!»، وارتد اختبار مدى فهمه لذلك، فاستطيع بدوري أن أسأل: «أتطلب مني أن لا أقضي على حياة انسان ما؟» وإذا رد الآخر قائلا: هذا صحيح ولكن هناك حالات استثنائية، مثلا عقوبة الاعدام أو الحرب انتصارا للحق أو لتضييد هدف محمود، في هذه الحالة لا بد لي أن اصحح من فهمي الاول للجملة. كذلك في استهماي تحدثت عن «القضاء على حياة انسان»، أما المتحدث فقد استخدم تعبير «القتل»، وقد يكون الموضوع الآن هو الاختلاف «بين القتل والقضاء على حياة انسان ما»، عما إذا كانت وسائل القتل سواء في عرف هذا المبدأ الخلقى؟. هل يستوي القتل بواسطة ضربة فأس والقتل عن طريق دفع انسان ما إلى حافة اليأس، أم لا بد من التفريق بين الحالتين؟

من هذا المثال نتبين أن اختبار غاية الحملة السابقة، «اياك والقتل»، أي فهم مضمونها، يؤدي بنا إلى موقف اتصال حوارى، وهو موقف يحمل في الواقع دائما ملاح الجدول حول التفسير الصحيح للصياغة اللغوية، ان تغاضينا عن هذا الجدول، واقتصرنا على تأمل ملاح الاتصال في عملية الاختبار فسنواجه سؤالا لا مهرب منه، وهو: متى تنتهي عملية اختبار الفهم نهايتها الاكيدة؟ من واقع الاتصال ليس من اليسير الاجابة على هذا السؤال، لأن عمليات الاتصال في الواقع محدودة الامد، وعالما ما تنتهي لأسباب عملية لا سبب الوصول إلى وضوح تام، أي لأسباب لا تتعلق بعملية الاتصال ذاتها. وإذا ادخلنا الكتب العلمية والنصوص الفلسفية في حسابنا باعتبارها صياغات لغوية تهدف إلى الاتصال، فيمكن إزاء التفسيرات التي لقيتها هذه

لقد كانت نشأة نظرية المعلومات من مجال هندسة الاتصالات الكهربائية وترتبط هذه النظرية بنموذج اتصال مبسط للغاية ومحدد التركيب. ويشمل النموذج مرسلًا transmitter ومستقبلًا receiver يرتبطان بواسطة قناة اتصال. ولدى المرسل معلومات للإرسال. يمكن تسميتها بالإشارات signals، وكل ما نعرفه عن هذه الإشارات أنها تتميز بعضها عن البعض كما أنها محدودة العدد، ويرتبط بكل إشارة احتمال رياضي. أي رقم بين الصفر والواحد الصحيح. يحدد مدى احتمال إرسال الإشارة المذكورة في فترة ما من فترات الإرسال. ومن خصائص هذا النموذج المهمة هو دراية المستقبل بالإشارات الممكن إرسالها وباحتمالات الإرسال، وعادة لا تحمل القناة هذه الإشارات دون تشويش، فالمستقبل يتلقى حبات الإشارات المرسلة في القناة تشويشاً عربياً تتوقف كثافتها على درجة التشويش. ونعنا لذلك من المشاكل الرئيسية لنظرية المعلومات: كيف يمكن للمرسل أن يرسل إشاراته بشكل شمرة (بضات كودية) بحيث يستطيع أن يقلل من التشويش المحتمل (أي من التحريفات الممكنة) إلى أقصى حد ممكن؟ ولواجهة ذلك يُعرف مقياس للمعلومات يمكن بواسطته قياس أو تقدير درجة التشويش. ويُعرف مقياس المعلومات - وربما كانت هذه أهم نقطة في الموضوع - بواسطة احتمالات الإرسال للإشارات محسب، دون أن يعرف عنها أكثر من ذلك والمطلق لها كالتالي: كلما قل احتمال الإرسال لإشارة من الإشارات قل توقع المستقبل أنه سيستقبل هذه الإشارة. فإن أرسلت بالفعل إشارة ذات احتمال إرسال محض قلت درجة الشك أو عدم التأكد، وبالعكس ذلك عند استقبال إشارة ذات احتمال إرسال مرتفع. ويُرتبط مفهوم المعلومات بدرجة الشك أو عدم التأكد، بحيث تكون علاقة مقياس المعلومات علاقة عكسية بالنسبة للاحتمالات الإشارات. وبذلك يصبح للإشارة قيمة معلومات كبيرة كلما قل احتمال الإرسال في لحظة معينة.

وعادة عندما يستخدم تعبير «نظرية المعلومات» تُسمى بسهولة هذه الخلفية للنظرية. وغالبا ما تتضح سريعا صعوبات التوفيق بين هذه النظرية وبين العلاقات المعقدة للاتصال اللغوي، فحتى نستخدم القيمة القياسية

الإحصائية لنظرية المعلومات لابد أن نعين عدد الإشارات المختلفة التي في حوزة المتكلم، ولابد أن نحسب احتمال الإرسال لكل من هذه الإشارات، وهذا أيضا ضروري بالنسبة للمستقبل. ولا يكفي الرجوع إلى الكلمات المدونة بالمعجم، إذ أن عدد الكلمات هناك لا يمكن أن يتطابق مع عدد الإشارات المرسلة، هذا إن عضصنا الطرف عن مشكلة المقارنة بين معاني الكلمات ومضمون الإشارات. وقد أحررت بالفعل مثل هذه الدراسات الاحصائية التي تقارن نسبة ورود الكلمات في النصوص المختلفة مع استخدام الجهاز الرياضي لنظرية المعلومات، إلا أن هذه الدراسات تختص في الواقع بالواجهة الهندسية للإشارات الصوتية محسب. وهما يكتشف نقصا آخر لنموذج نظرية المعلومات. فالنظرية تُدخل في حسابها موضوعات اتصال ذات تحديد بسيط للغاية وكل ما يفرص فيها أنه يمكن التمييز بينها، في حين أن الاتصال الانساني يستخدم إشارات أو رموزا لها طابع معقد مزدوج (كإشارة signal ومعنى meaning) وبواسطتها يصل المستقبل عن طريق احتجاده الحاص إلى معنى الكلام. يضاف إلى ذلك أن اهتمام نظرية المعلومات يصب على قياس قيم معلومات محدودة التعريف، في حين أنها تتعاضى كلية عن شرح عمليات الاتصال. يكفي هذا العرض لبيان أنها لا تتوقع أن تقدم لنا نظرية المعلومات رعم الاسم الحداد الذي تحمله. أكثر من مساهمة حانية كمهم صيغ الاتصال الانساني.

تبقى أن نستوضح مدى المساعدة التي يمكن أن يقدمها الكبريتيكا ويمكن أن يعرف الكبريتيكا بأنها فرع العلوم الذي يختص بالبحث في الانظمة الديناميكية التي من عناصرها الرئيسية عمليات التحكم الذاتي self-regulation، ويقابل هذه الانظمة في مروع مختلفة: في الهندسة الكهربائية وفي الاقتصاد القومي وفي العمليات الفسيولوجية للحمم الانساني وفي عمليات التعامل الانساني. من هذه الاشكال المختلفة لانظمة التحكم الذاتي يمكن أن ستخرج نظاما نموذجيا يستطيع بحث خواصه وقياسها. من الاسئلة المهمة هنا مثلا: كيف تتغير طبيعة هذا النظام بارتباطه بالعناصر المختلفة التي يتكون منها؟ وما هي الإشارات المحتملة التي يمكن أن تصدر عنه في هذه

الأحوال؟ وتحت أي ظروف يتميز هذا النظام بالثبات وتحت أي ظروف يصيبه الاضطراب وينتهي به الامر الى الانهيار؟

هذا المعنى يمكن بالفعل النظر الى المشتركين في عملية الاتصال كنظام كبير بنيته. فنجد أن عملية احتبار غاية الاتصال التي شرحناها من قبل تحمل بوضوح معالم عمليات التحكم الذاتي في كل العمليات الجماعية المشتركة يؤثر المشتركون بعضهم في البعض، ويوجه بعضهم بعضا. وتستهدف المجموعة، أي النظام الوصول عن طريق التحكم الذاتي الى حال يمكن اعتباره مقصد التعاون بينهم. وفي حالة الاتصال اللغوي فهذا المقصد هو التفاهم المتبادل، على أساس تساؤل عما إذا كانت الكيريتيكا تستطيع أن تساهم في تحليل عمليات الاتصال الانساني مساهمة لا تقف عند حد اطلاق مسمى جديد على الافراد المشتركة في عملية الاتصال. في الواقع أن الانطباع حتى الآن انه لم يحدث أكثر من ذلك ولا تشير الدلائل الى احتمال

تحقيق شيء أكثر من ذلك، فهناك عقبة رئيسية تقف دون تطبيق نماذج الكيريتيكا على اشكال الاتصال الانساني، وتكمن في أن هذه النماذج تقوم عادة على مبدأ الكم أي على الحساب والقياس وتعداد الاحوال الطارئة. ولا يمكن قصر عمليات التبادل الانساني على الحركات الكمية إلا إذا استبعدنا بعض الخصائص الرئيسية لعملية الاتصال، ويمكن بطبيعة الحال أن تقتصر على الشروط الفسيولوجية والعيزائية للاتصال اللغوي، ويمكن أيضا أن نستخدم في هذا المجال نتائج وطرق أبحاث الكيريتيكا بنجاح. على أن مكونات عمليات الاتصال الانساني الرئيسية هي المقاصد والمضامين الفكرية والعمليات العقلية أو العلمية، فن غير المحتمل أن يؤدي تطبيق الكيريتيكا هنا الى النتائج التي نسمى اليها، والتي نحتاج الى احتياجا ملحا لفهم العمليات الاجتماعية الواقعية، والاحرى هو القيام بأبحاث مستقلة لعمليات الاتصال الانساني.

لذلك

اللغة كوسيلة للتدليس

تطوّرت الدراسات اللغوية تطوراً سريعاً خلال السنوات الخمسة عشرة الأخيرة. وقد حدث هذا التطور في الأعم بعيداً عن الأضواء. ومع أن قصايا اللغة تلقى ما دائماً اهتماماً، إلا أن علماء اللغة لم يفلحوا في وضع مشاكلهم وتفسيراتهم لتلك المشاكل أمام الرأي العام بل عالوا ما تُركت معالجة المسائل اللغوية في الصحف والمجلات إلى رجال الإعلام وإلى الهواة غير المتخصصين إن أسباب ذلك لا تكمن في الصعوبات التي يواجهها مثلاً من يعالج قصايا لغوية بطريقة من علماء اللغة في تقريب مادته إلى القارئ محسب. أو إلى عدم اهتمام علماء اللغة بالتعريف بقصايا اللغة. وإنما أيضاً في اهتمام الرأي العام بقصايا معينة، دون غيرها، وتمصيله لطرق محددة في معالجة تلك القصايا. وقد أدت معالجة هذه القصايا على هذا النحو بدورها إلى تعصيد نظرة الرأي العام إليها بهذه الصورة فالوقوف الإعلامي في الصحف وفي دور الإذاعة لا يتيح لعالم اللغة المتخصص فرصة التعبير عن أفكاره بسهولة. فصلاً عن تشكك عالم اللغة في إمكانية نقل أفكاره إلى الرأي العام إن هناك طاهرتين تلفتان النظر في التطور الحديث لعلم اللغة. الطاهرة الأولى: ترايد الأساليب النظرية والمعاييرية للأبحاث اللغوية، مما يجعلها عسيرة على غير المتخصص. ومما يلقى على علماء اللغة عبء تفسير هذه الأساليب إلى الجمهور العام. والطاهرة الثانية: اتجاه الدراسات اللغوية إلى الارتباط بالعلوم الاجتماعية، والتحلل من ارتباطها بفقهاء اللغة والدراسات الأدبية. والأفكار التي أعرضها في هذا الحديث تقتصر على هذا الحجاب.

فيما يتعلق بوظائف اللغة فقد سُلطت الأضواء حتى الآن على نقطة واحدة. ألا وهي الصلة بين اللغة والفكر، أو بمعنى أدق بين الكلام والفكر. وهناك وجهتان منطقتان في هذا الباب الأولى تذهب إلى أن الفكر محدود بخدود اللغة ويتوقف عليها، والثانية تنفي هذه التسمية. النظرية الأولى تقود إلى مقولات أخرى. منها مثلاً: نحن نحماء لعننا ولا يمكننا التفكير خارج نطاقها... وليس في وسع هذه النظرية هكذا أن تشرح كيف يستطيع تغيير اللغة وكيف يستطيع اكتشاف الجديد. والنظرية الثانية تقود أيضاً إلى مقولات. منها أن اللغة لا تتناسب مع ما يدور بها من أفكار. ولا تعبر عن أفكارها التعبير الصادق. بل إنها في النهاية موطى الداء. وعالما ما تُطرح النظريتين بطريقة إحصائية وتحليلية للعناية. وأخيراً، مد عهد قريب، تُدء بإجراء تحارب سيكولوجية في هذا الباب.

إن صعوبة إيجاد المرات لإحدى النظريتين مرجعها في اعتقادي أن أفكار المتكلم لا يمكن الإلمام بها أو تدوينها دون الاعتماد على اللغة وحتى لو افترضنا أن رسم تيارات المح قد يعطينا فكرة عن الأفكار، فإن تفسير تلك الرسوم هو دائماً مسألة لغوية. وفي النهاية فمحن تقارن بين لغويات.

هذه الصعوبات قد تدفعنا إلى عدم الاهتمام في المقام الأول بالصلة بين اللغة والفكر، الأمر الذي لقي اهتماماً كبيراً حتى الآن فليدرس بعض الحالات العادية للاتصال اللغوي أو للاتصال الشرطي عامة، فربما تعرفنا على عناصر أخرى هامة تلعب دوراً.

إن الاتصال اللغوي يتضمن عملاً، لأن الاتصال هو

نوع من التعامل الانساني، وحيث أن كل اتصال يتطلب طرفين على الأقل، فهو إذن نوع من العمل المشترك - الذي نسميه «التفاعل المتبادل». ونود أن نفرق بين جانين من هذا التعامل: أولاً الجانب اللغوي أو اللفظي، الذي يعنيه بطق حملة ما. مثلاً حين أقول على المائدة: «أعطني الملح من فضلك»، وثانياً تبعات هذا الفعل اللغوي، مثلاً أن يعطيني أحداً الملح. نلاحظ في الحال أن كلا النوعين من الفعل متصلان، وأن هذه الصلة ليست صلة سببية. إن تحقيق طلبي ليس نتيجة سببية لذلك الطلب. كما نتبين بسهولة إن اوقفنا مثلاً شخصاً في الطريق وطلبنا منه «مائة مارك»، فمن غير المحتمل أن يحقق هذا الطلب، ومهما يكن من أمر فتحقيق الطلب يتطلب فهم الطلب، أي أن يفهم الطرف الآخر ما يري إليه المتكلم فلو افترضنا أن سقاء بطق تلك الحملة لما فكرنا اطلاقاً في تحقيق الطلب، لأننا نفترض أن البيعاء قد قام بتمام الفعل اللغوي لفظياً، ولكنه لا يعرف اللغة الألمانية. من هذا يتضح أن من يتكلم لغة من اللغات عالماً ما يهدف عن طريق الفعل اللفظي إلى أن يحقق شريك الاتصال فعلاً ما، أو على الأقل أن يفهم شريك الاتصال شيئاً ما. ذكرنا من قبل أن قيام الشريك بتحقيق فعل ما ليس نتيجة سببية للاتصال. ومع ذلك فإنه يرتبط بالحملة التي قيلت. كيف يمكن تفسير ذلك؟ فلنتصور طفلاً قد تعلم: «عندما يطلب منك شخص أن تعطيه الملح فلا بد أن تعطيه إياه» وقد سهى الحملة بلفظ «وإلا»، أي بالتهديد بالعقاب. مثل هذا الطفل سيحقق عالماً الطلب أكثر من طفل آخر لم يتعلم تلك الحملة هذه الصيغة. المسألة تتوقف إذن على علاقة الحل المختلفة بعضها ببعض. ويمكن إيضاح ذلك أيضاً بواسطة المثال الثاني. فلنتصور مجتمعاً يخالف مجتمعاً تعتبر فيه الحملة التالية صادقة: «إذا طلب أحد منك نقوداً» فهو في ضيق، وعليك أن تحبسه إن استطعت. في مثل ذلك المجتمع سيلبي الكثيرون هذا السؤال، أكثر مما يلبيه الناس في مجتمعاً. ولكن هل لهذا حقاً علاقة بالحل أو بمعناها؟ قد توهجون إلى هذا السؤال. وجوابي إني لا أعرف تفسيراً آخر أفضل لدور الحملة في عملية الاتصال، والدور الذي يمكن أن تلعبه الحملة في عملية الاتصال هو معنى هذه الحملة.

ما يستحق الملاحظة في هذا الوصف هو أن معنى جملة ما ليس شيئاً شخصياً يتعلق بالتكلم أو بالمستمع، وإنما هو شيء مشترك تحدده اللغة التي تتبعها الحملة. فالمعنى بمثابة نموذج أو قالب حاضر تمدنا به اللغة ويمدنا به بالتالي مجتمع هذه اللغة.

فن يتحدث لغة ما يتعلم باكتساب هذه اللغة نماذج الأفعال. وتلك النماذج تحدد له الأطر التي يمكن أن يعمل ويمارس أفعاله في نطاقها دون أن يخرج عما هو متبع. ونحن نسمى القدرة التي يكتسبها المتكلم، حين يُحكم جزءاً من لغة ما، بكفاءته اللغوية. ولا تقتصر الكفاءة اللغوية على معرفة نماذج الأفعال اللفظية، وإنما تتضمن أيضاً بدرجة ما كفاءته الاجتماعية، التي تتيح له التعامل وفقاً لنماذج بعينها. بهذا المعنى تشكل الكفاءة اللغوية عنصراً هاماً من عناصر الحياة الاجتماعية. ومن خصائص النماذج السلوكية التي أشرنا إليها أنها في التطبيق تستطيع أن تغير من مجرى الأشياء وأن هذه النماذج نفسها قابلة للتغيير. بهذا يصل إلى موضوعنا وهو «إمكانيات التدليس أو التضليل». إن كلمة تدليس Manipulation مثل لما نضعه، فهذه الكلمة محملة بالكثير من المعاني بحيث يتعذر استخدامها دون إشارة الكثير من المشاعر. ما هو التدليس؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال، كما هو الحال في جميع الألفاظ المستحدثة التي تلوّكها الألسن ومن الأفضل في بداية البحث أن نأخذ من اللفظ معناه الأعم. ويمكن تعريف «التدليس» بصفة مدنية على أنه تغيير سلوك إنسان أو جماعات من الناس بواسطة غيرهم من الأفراد أو المجموعات. وربما كان من الأفضل تقييد هذا التعريف العام بعض الشيء، كأن نقول إن التدليس يقع في الحالات التي يحدث فيها التغيير دون وعي من هذه الجماعات، وفي الحالات التي يكون فيها هذا التغيير مضراً بمصالح هذه الجماعات. على أن هذا المقياس الأخير صعب التحديد.

هناك العديد من الأمثلة المباشرة الواضحة التي تستخدم فيها اللغة كوسيلة للتدليس. ولندكر التحليل النفسي على سبيل المثال، فالأساس الذي يقوم عليه لا يتعدى التعامل اللغوي بين المحلل النفسي، والمحلل (أي المريض). ومن

تبعات هذا الاتصال اللغوي بين الطرفين، وهو غالباً ما يكون إتصالاً طويلاً شاقاً، تحول سلوك المحلل، دون أن يعي نفسه طبيعة هذا التحول. وتفترض عادة أن هذا التحول أو التغيير في صالح المريض، ولكن من اليسير أن نشك في ذلك، إن ادركنا أن التحليل النفسي يأخذ في الاعتبار معالجة أعراض المرض، وأسبابه الظاهرية، دون أن يتناول الأسباب الاجتماعية التي نتجت عنها متاعب المريض. وأبعد من ذلك من الممكن ممارسة التحليل النفسي كوسيلة للتكيف مع كل شكل من أشكال المجتمع دون تمييز.

أما في التدليس اللغوي فستطيع التمييز بين شكلين أو لوئين مختلفين شديداً الاختلاف. وإن كانا في النهاية مترابطين. في الحالة الأولى يعني التدليس إيهام شخص ما بصحة مقولات أو أقوال محددة، ويؤدي الاعتقاد بصحة هذه المقولات إلى اتخاذ مواقف معينة من الأشياء والأشخاص وأساليب السلوك الخ. وبمعكس هذا الموقف بدورة على أفعال وتصرفات المعرر بهم (أو المدلسين) كما اثبتت التجارب بوضوح شديد.

أما في الحالة الثانية فيتضمن التدليس تغيير نمادح السلولة لفئات محددة، أي تغيير قدرات الأفراد والجماعات ويرتبط هذا الشكل من أشكال التدليس بالشكل الأول من حيث أن تغيير القدرات والكفاءات لا يتم إلا عن طريق المقولات والأفعال. من الأمثلة البسيطة لذلك استخدام بعض الألفاظ، كلفظ «شيعي» مثلاً، في إطار من التعابير السلبية باستمرار.

ومن الواضح أن تدليس القدرات والمناحي أهد خطراً من تدليس الأفعال، لأن تدليس القدرات والمناحي يحد من الأطر المتاحة أو الممكنة للأفراد والجماعات، بحيث لا يحول بخاطرهم القيام بأفعال بعينها.

وربما كان من الأفضل شرح هذين الشكلين من أشكال التدليس عن طريق التمثيل. من المهم في حالة التأثير على الأفعال بواسطة المقولات، أن يعتقد الفرد بصحة مقولات أو ادعاءات بعينها. وهذا على سبيل المثال - هدف تسمى الإعلانات التجارية إلى تحقيقه بوسائل متعددة. أهم تلك الوسائل وأكثرها شيوعاً - وأبسطها في نفس الوقت - هو تكرار الحمل الخبرية: في مدن ألمانية

عديدة تم اختبار مسحوق الغسيل «آل» تحت انظار الرأي العام. في كل مكان جاء البرهان القاطع: آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي. آل ينتصر على القدرة العنيدة والبقع الصعبة. آل يزيل البقع وينظف تماماً، ولا تؤثر على النسيج والألوان. آل يغسل بقوة حيوية، وهو أقوى وأقوى من كل مواد الغسيل السابقة. آل من انتاج سنليت. إلى جانب التكرار استعملت هنا وسيلة من الوسائل الشائعة التي تستخدم لأثبات صحة جملة ما، ألا وهي وضع «الادعاء» في إطار من الحمل الصحيحة أو التي يُعتقد بالفعل في صحتها.

وسمى هذه الوسيلة «التدليل». وتستخدم هذه الطريقة بوفرة في بصوص الإعلانات التجارية، ونحدها في مثالنا السابق، وإن كانت في صورة خاصة للغاية، فالأدلة أو الحجج التي تساق لا تصلح إطلاقاً للبرهنة على صحة الادعاء. وإنما يحاول النص إيهام المستمع بصحة الحملة القائلة: «آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي». والمعروض على هذا الأساس أن يعبر المستمع سلوكه ويختار عند الشراء مسحوق «آل» والحملة نفسها مصاعة بطريقة توحي بأنها تضم البرهان، إذ تشير إلى مواد الغسيل في الماضي، ووفقاً للإيمان الشائع بالتطور والتقدم، فلا بد أن يكون مسحوق غسيل «آل» الحديث أفضل من مواد الغسيل السابقة عليه. كذلك يذكر الإعلان برهاناً آخر، وهو الاحتشارات العلوية ولكن هذه الحجة الثانية لا تريد عن ذكر الحملة الخبرية في عديد من المدن الألمانية تم اختبار مسحوق الغسيل آل أمام الرأي العام - في كل مكان البرهان القاطع، ولكن صحة هذه الحملة داتها تظل دون إثبات.

ينطق نفس الشيء على بقية الحمل التي سيقف لإثبات جودة مسحوق الغسيل «آل»، وعلى نفس المنوال يُختم الإعلان بعبارة «آل من انتاج سنليت»، وهو أمر لا يشك فيه، ولكنه لا يعي دون شك جودة مسحوق «آل» إلا إذا افترضنا أن «كل ما يصدر عن سنليت هو جيد». وهو ما يسمى النص الإعلاني أيضاً إلى البرهنة عليه. ويمكن أن نطلق على هذه الطريقة طريقة «التدليل» المعاد و«الادعاء بدون تدليل».

من الطرق الأخرى، تكرار افتراضات كاذبة أو أقوال



هیلدحارڈ لوئسہ ، جولیم ۶۷ ، ۱۹۶۸

غامضة، عسيرة على الفهم، أو اسقاط تبعات وأبعاد بعض الجمل التقريرية، والإيجاء في نفس الوقت بتصورات بعينها. من ذلك مثلاً الجملة التالية: «ثنت طلياً أن جسم الإنسان يحتاج بعد تعاطي الحشيش إلى ثمانية أيام للتخلص من بقايا المخدر»، ومع صحة هذه الجملة. فإنها تُذكر دون أية بيانات أخرى للمقارنة. دون الإشارة مثلاً إلى أثار غاز السيارات (العادم) أو أثار البيكوتين أو الكحول، الأمر الذي يوحي أن تعاطي الحشيش لهذا السبب عظيم الخطورة.

لتوضيح الشكل الثاني من أشكال التدليس اللغوي أورد مثلاً من مجال آخر يلائم هذه العاية، ألا وهو مجال السياسة، واحترار لذلك خطبة من حطت السيد بارتسل وانتقي حجة من الحجج المحجة إليه وإلى اصدقائه السياسيين، وهي «الحرية»

في هذه الخطبة تستخدم كلمة «الحرية» و«حر» معنى إيجابياً للعابة، وخاصة في مواجهة العرب - الذي هو حر -، بالشرق - الغير حر، وهي مقابلة تحلو على ما يبدو من الخداع أو التدليس، إذ أنها تتفق مع وجهة الرأي العام الألماني، وبالتالي تتفق مع معنى كلمة حر. ولكن يبدو للمرء أن كلمة «حر» كلمة فريدة، تسمح بالكثير من وسائل التبرير والتدليل، كما رى من حطة السيد بارتسل، فهو يقول مثلاً إن مثلنا الأعلى هو المجتمع الحر وهذا يعني أيضاً حرية أرباب الأعمال والصناعة والمال. في هاتين العاريتين يستخدم لفظ «حر» دون شك بمعناه المطروق، ولكن بطريقة مردوحة بحيث لا يجوز الوصل والربط بينهما ربطاً سلباً أو مطلقياً كما يفعل المتكلم فعني تعبير «حر» و«مجتمع حر» أن تتمتع الأعلىية العظمى لأفراد هذا المجتمع بأعظم قدر من الحرية، ولكن «حرية» رأس المال ورجال الأعمال تعني - كما هو معروف - منح حريات خاصة واسعة لعدد محدود من الأفراد، وبالتالي تقييد حرية العدد الأكبر من الناس. وهذا التناقض موجود في طيات هذا التدليل، ولكن بطريقة مستترة فحسب. فالقضية ترتبط باللغة الألمانية واستخدامها، فقد تعيرت اللغة بواسطة الاستخدام حتى أصبحت معها تلك الحجج مقبولة وليس الأمر - كما يظن البعض - أمر خطأ مطبعي في

اللغة الألمانية ولا هو بخطأ منطقي في المحاجة أو التدليل، ولكن الأغلب أن الذين يتكلمون هذه اللغة لا يرون في ذلك تناقضاً ما. فقط عندما يعرف المرء بدلاً، فإنه يقطع إلى النتائج المترتبة على هذه الطريقة من طرق التدليل والمحاجة، ويعي ما تؤدي إليه اللغة التي تسمح بمثل هذه الطرق. فإذا أمكننا تعريف الناس بما سميته «المنطق» لأمكننا أن ندلم على بدائل أخرى ممكنة. في هذه الحالة نكون قد علمناهم طرقاً أخرى للتدليل في إطار لغة أخرى. وهذا أيضاً بطبيعة الحال شكل آخر من أشكال التوجيه والتدليس.

من هذا ننشئ إمكانية تطويع اللغة، بحيث تحمل اللغة في طياتها ترابطات بديهية وبالتالي حقائق، لم تكن لها صفة الحقائق من قبل. وإلى الآن لا يعرف بالوسط إلى أي مدى يمكن تغيير اللغة بهذه الوسيلة. إذا كان التعبير بهذا المعنى ممكناً دون حدود. فمن السهل أن نتحيل مدى الفرص المتاحة في هذا المجال وتبدو هذه القضية مصدر قلق شديد حين نستعيد في الأذهان كيف يتعلم الفرد لغة ما. وكيف يدرّب بذلك على نماذج محددة من نماذج السلوك إن فهمنا «التدليس» بالمعنى الواسع الذي ذهب إليه في الكلمات السابقة، فمن البين، أن التدليس يطبع الكثير من الأفعال والمساكن، وأن عملية التنشئة الاجتماعية والتكييف الاجتماعي Sozialisation توجه بواسطة التدليس.

ويمكن أن ننصوّر عملية التكييف الاجتماعي بطرق مختلفة: يرث الطفل من المواهب والملكات ما يمكنه من اكتساب قدرات معينة، وأهم هذه المواهب الفطرية هي القدرة على استخلاص النموذج أو القاعدة التي تكمن وراء أشكال السلوك ويكتسب الطفل في المعتاد من خلال سلوك والديه مثل هذه القواعد، ويبني سلوكه الذاتي على هذه القواعد التي افترضها في سلوك والديه. وما يلقاه الطفل بعد ذلك من مديح أو عقاب، يدفعه إلى تغيير هذه القواعد أو تهذيبها، وبهذه الطريقة يوائم بين نفسه وبين قواعد الجماعة التي يعيش في وسطها. من هذا يتضح أن عملية التربية بأكملها هي عملية تكييف وموائمة، إذ ليس في مستطاع الطفل أن يقابل قواعد بيئته بشيء من عنده، وليس بوسع أن يغض الطرف عن هذه القواعد. من هذا

نتبين أن التدليس أمر ضروري، لا محيص منه، لأن البديل لذلك في هذه الحالة هو أن لا نعلم الطفل لغة ما، وأن لا ندربه على طرق الحياة، وهو أمر لا نرتضيه. هذا المثال يوضح بجلاء أن خلف كل شكل من أشكال التدليس مصلحة ما، وأن الحكم على عمليات التدليس (أو التوجيه) بالرفض أو القول بتوقف على عوامل كثيرة. فلأى عرض أو هدف يمارس التدليس؟ ولمصلحة من؟ التدليس في ذاته ليس ضاراً وإنما ضرورياً. وقد يستنكر الكثيرون هذه النتيجة، ولكن علينا أن قبلها إن أردنا أن نواجه أشكال التدليس والخداع العاسدة. وهذا في اعتقادي واجب ملزم لعلماء اللغة. فعلم اللغة الذي يدرس وسائل التدليس اللغوي دراسة علمية دقيقة، يصلح بطبيعة الحال صلاحية ممتازة للاستعمال في التدليس والخداع، فمن يعرف قواعد التدليس معرفة جيدة، يستطيع إحكام التدليس. لذا فمن واجب علم اللغة أن يضع في نفس الوقت حططا واستراتيجيات تجنبه الوقوع في التدليس أو تيسر له على الأقل التقليل من هذا الخطر. ولا يمكن حالياً الخوض في هذا المجال، لأن وسائل التدليس لم تدرس حتى الآن. ولكن يمكن من القليل الذي نعرفه استنتاج أمرين. أولاً: أن التأثير على اتجاهات وقدرات الآخرين عن طريق التدليس ممكن فقط في مواقف الاتصال عبر المتكافئ. والقرص الذي نذهب إليه هو أن موقف الاتصال العادي هو موقف يتبادل فيه طرفان الحديث، وفي مثل هذا الحديث أيضاً تتشكل قدرات كل من طرفي عملية الاتصال. وبخلاف ذلك فطابع عملية الاتصال هو عدم التساوي أو التكافؤ بين الأطراف. ومثال ذلك موقف الاتصال بين المعلم والتلميذ. (إد أن المعلم ١) يتمتع بكفاءة وباختصاصات أوسع. ولديه من وسائل السلطة ما يمكنه من دفع التلميذ على قبول هذه الاختصاصات، (٣) وهو يتحدث أكثر من أي تلميذ على حده. ومثال آخر لموقف الاتصال غير المتكافئ هو موقف في هذه اللحظة التي التي فيها هذه

المحاضرة. إذ في وسعي أن أقول ما أريد لعدد غفير من الناس، دون أن تكون لديهم فرصة الرد عليّ، بل ودون إمكانية الاتصال فيما بينهم. وهذا أيضاً موقف من مواقف التدليس، وهو في عالمنا الحاضر - بواسطة أجهزة الاعلام الجماهيري - أخطرها. ومع ذلك فها نحن أن «التدليس» الذي أقوم به يختلف في نقاط أساسية عن تدليس إعلان الغسيل «آل». ولذلك فليس من المرغوب فيه هدم مثل هذه المواقف من مواقف الاتصال، فضلاً عن استحالة العودة عن هذه الوسائل الحديثه من وسائل الاتصال. ولذا فما سعى إليه هو اعطاء أطراف عملية الاتصال فرصة الرقابة والمشاركة واصدار الأحكام. والأمر الثاني الحاسم هو أن الواقعين تحت مؤثرات التدليس يمحسون كثيراً في حياتهم دون وعي مهم هذا التدليس. ولذا كان من الأهمية بمكان توعية هؤلاء الناس بعمليات التدليس، وبالتالي تخصيصهم هذه الوسيلة ضد التدليس، وهو ما ثنت صحته من التحارب السيكلولوجية.

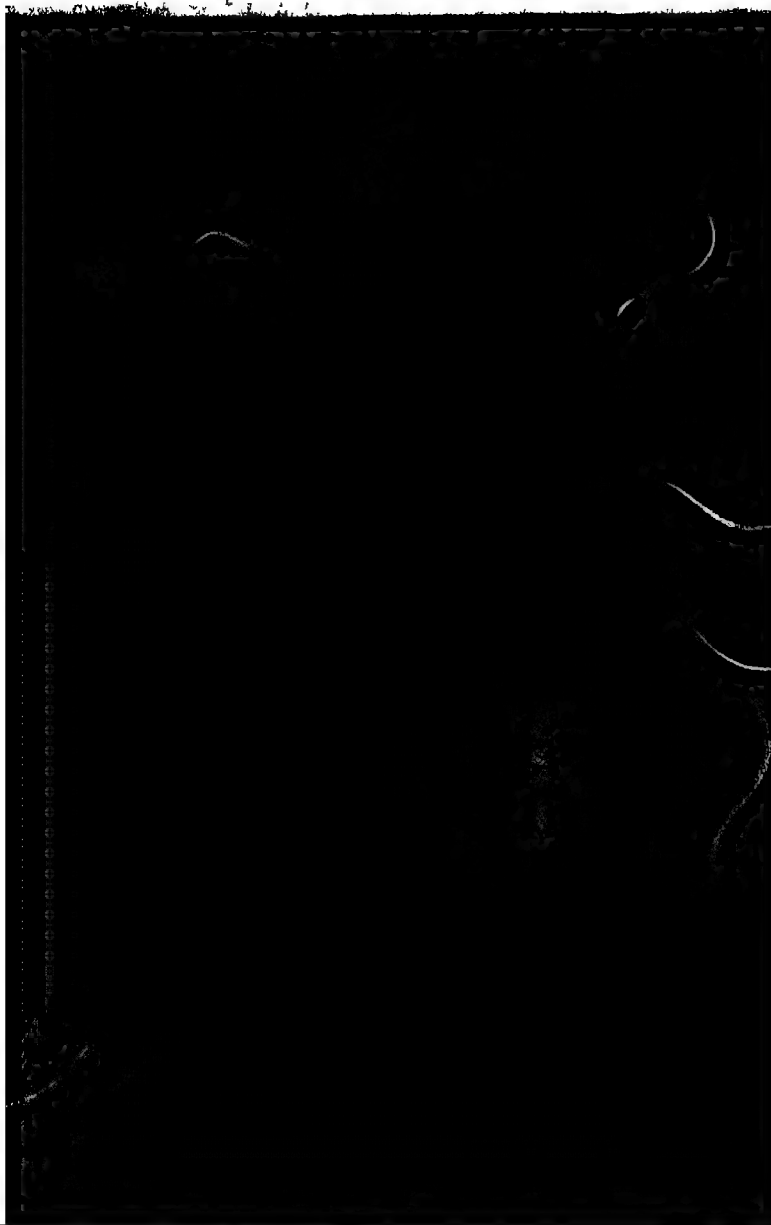
والوعي اللغوي يبدأ بدرس اللغة في المدرسة، وبالتالي يقع عبء كبير على معلمي اللغة، وعلى درس اللغة، لا كمجموعة من القواعد المجردة، وإنما كمجال للتأمل والنقد والمراجعة والبحث عن الحقيقة الإنسانية والاجتماعية. وعلى الدراسات والأبحاث اللغوية أن تساهم في هذا المجال عن طريق الكشف عن فنون وقوانين التدليس، وعليها أن تساهم أيضاً في تغيير ملامح العلاقة التقليدية بين المعلم والتلميذ.

من خلال هذه الأفكار يفسح المجال أمام الدراسات اللغوية وأمام تدريس اللغة للقيام بمجموعة من الواجبات. وهذا يعني توجيه علم اللغة الى بحث الكثير من القضايا التطبيقية العملية، وتحقيق هذه الابحاث في أقصر حيز زمني ممكن، حتى نصل في معرفتنا بهذه القضايا الى درجة تيسر لنا عدم الاكتفاء بشعور القلق وعدم الارتياح.

(ترجمة كمال سليمان)



1957



مریترا ناومحارتتر، نتوة، ۱۹۷۳

مناظر العرس في مسرحيات برخت

و«الراف» التي صاغها برخت مرات عديدة في مسرحياته (وبصادف هذه المساطر في «أورا القروش الثلاثة» و«إسان رتشوان الطيب» و«دائرة الطاشير القوقارية» و«السيد بونتيللا وتابعه ماتي . . .»).

في مساطر الخطوة والرواح يعرض برخت وحها من أوجه المجتمع الورحواري. مؤسسة الروحية الورحوارية تخضع لأساليب التعامل ولقوانين العرض والطلب التي تحكم النظام الورحواري الرواح الورحواري - كما يصوره برخت - طاهر جميل لا يكاد يحكي الطابع السلبي والمفعمي لهذا التعاقد. بل هو اصطناع مسرحي، يحمل مظاهر الخواء والصمود الاساسي.

على أن الخطوة والرواح من المواقف التقليدية في الدراما الاجتماعية ناشكاتها المتعددة وفي الملهاة طبقاتها المختلفة وبالفعل يستعبر برخت الكثير من عناصر هذه المسرحيات، ولكنه يصنعها في تنظيم جديد لتعبر عن أعراضه فهو يقدم لنا «الخطوة» و«العرس» في شكل مقاطع قصيرة متتالية أو على هيئة شريط من الصور المتلاحقة فحن لا نشهد «لعنة» الحب والزواج في مسرحيات برخت، وإنما نحن شهود لتعليق احباري مصور عن احتمال الزواج ولا يذهب برخت مذهب الكوميديا والفارس في التقليد الهرلي والمحاكاة الساخرة، وإنما يلجأ الى العرض عن طريق البني والقلب والتعريب والمسخ. في «أورا القروش الثلاثة» يحتفل اللص ماكيت بزواجه من بولي بيشوم، ويتكون هذا المشهد من الفقرات التالية:

عصابة ماكيت تقتحم لإصطلا للخيول، وتعان المكان

«إن فن المسرح الملحمي يكمن في خلق الدهشة بدلا من التقمص»، ومن سماته تصوير التفاوت بين الطاهر والباطن في كل نموذج من نماذج العرس، والانتعاد عن «الابحائية المحددة» للمسرح التقليدي. ومن وسائله «تقطيع» العرس المسرحي الى مقاطع أو لوحات. تكاد تستقل بداتها. فهو تنعير أحد القاد مسرح حركي. يقدم النص المسرحي في صورة مقاطع يجمعها تنظيم اختياري، ويستعين على ذلك «بالراوي» أو «المعي» الذي يصاحب مقاطع المسرحية. ويقدم لها ويعلق عليها. دون أن يشترك مباشرة في أحداثها.

يختلف «المسرح الملحمي» عن المسرح التقليدي في انه لا يفسح الواقع، ولا يحتاج بسحة أخرى منه، وإنما يعرض الواقع بهدف الكشف عنه، وإثارة التفكير في احتمالاته، وما يمكن أن يكون عليه. ويستعين على ذلك بوسائل «التعريب» المختلفة من أقنعة ولافتات وموسيقى وأغان . . . الى غير ذلك من وسائل التعبير اللعوي والأداء المسرحي لكي يصور الطواهر - دون انفعال - في قالب آخر عبر قائلها المؤلف أو الديبهي

المسرح الملحمي مسرح تعليمي، يدعو المشاهد الى مراقبة ما يدور أمامه بعين فاحصة وبوعي متيقظ، وبالرغم من وجهته التعليمية والسياسية الواضحة فهو لا يند الامتاع والطرب، وإنما يتحد مهما وسيلة للعرض والتقد. فهو على خلاف المسرح التقليدي لا يطلب الامتاع والطرب كفاية وإنما يستخدمها كوسيلة، فالحقيقة «يمكن أن يقال بطرق متعددة»، كما يذهب برخت.

لاختبار صلاحيته للحفل - ثم يجهز الإصطل ويحول الى قاعة فاخرة بواسطة مسروقات العصاة من المنقولات والتحف - يلي ذلك إعداد الهدايا وتقديمها للعروسين - أفراد العصاة يغيرون ملابسهم ويظهرون في حلال أيقنة - وليلة العرس - الكاهن يؤدي مراسيم العقد - مدير الوليس يدخل القاعة لينأى صديقه ماكيت - ثم يزاح الستار عن فراش الزوجية وينصرف الضيوف - ويحتم المنظر بمطارحة عاطفية عاتية بين ماكيت وبولي (ماكيت: «والآن يجب أن توفي للعواطف حقها، وإلا صار الإنسان عبدا لمهنته فحسب. احلسي يا بولي. أترى القمر فوق صوهو!»)

مصدر الضحك والطرب هنا هو حرص هؤلاء اللصوص على الوفاء بقيم وعوائد البورجوازية، رغم عراية هذه القيم والعوائد عليهم. واللص (ماكيت) باعتباره نقيض البورجوازي والطرف الآخر المضاد له يحصعها تماما، ويتقيد بكل ما يتقيد به البورجوازي في مثل هذا الموقف. ولكن ماكيت ليس لصا عاديا، وإنما هو لص له سطوة «الورجوازي الكامل»، فهو رئيس لعصابة تأتمر بأمره وتخضع لرعايته تماما، وهو صديق لرئيس الوليس وله من السلطة أو الخطوة ما يمكنه من استدعاء الكاهن لإجراء مراسيم العقد في الإصطل.

مصدر فاعلية هذا المنظر هو أن جمهور المسرح التقليدي يرى نفسه على المسرح ويرى قيمه وعاداته تمارسها عصاة من اللصوص، وهكذا «تبدو الأشياء المألوفة شادة». على أن الأمر يختلف إذا انتقلنا الى مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية». فنظر العرس هنا لا يعد تعريضا مباشرا بمؤسسة الزوجية الورجوازية، ولا يعد نقدا لها إلا في حدود ضيقة للغاية.

موقف الزواج في هذه المسرحية موقف فريد وغريب. فالعريس فلاح يرقد في فراشه رقدته الأخيرة، والعروس لا تسعى الى الزواج ولا ترتضي هذه الزيجة إلا عن كره، وترفضها من أجل الطفل ميشيل فحسب، حتى تتر بنوتها له. فحلمية هذا المنظر هي أمومة جروشة، ورعبتها في الاحتفاظ بهذا الطفل الذي هربت أمه دونه، والذي خاصت جروشة من أجله الكثير من المخاطر وعانت في سبيله الكثير من المصاعب.

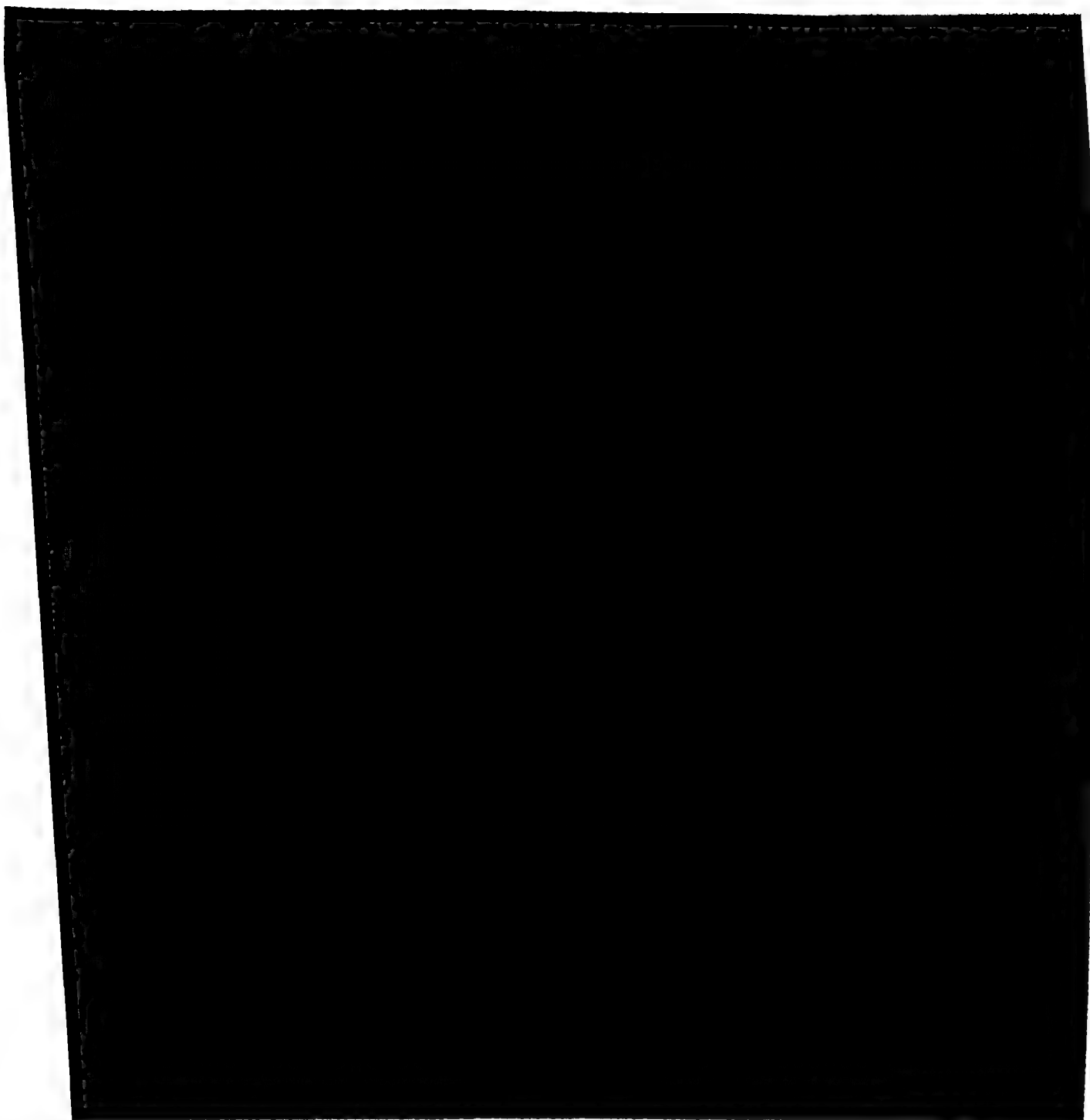
موقف الزواج في «دائرة الطباشير القوقازية» تلخصه كلمات «الراهب» المدعو لإتمام عقد القران مقابل مبلغ رهيد:

«أعرائي ضيوف العرس والحداد، في تأثر عميق نقف أمام مصجع الميت وفراش العروس، فالمرأة تحب القرين، والرجل يجد المكان الأخير.

قد اعتسل العريس، والعروس تنتظر على لهف... ما لأقدار الإنسان، رب إنسان يقضي نحبه، حتى يجد السر والأمل، ورب إنسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي منه خلق. آمين.»

طابع هذا المنظر هو التناقض، وهو مدعاة للكثير من الأغانى والتعليقات الصارخة: بالنسبة للضيوف تستوى المساسة، فقد حصروا من أحل الطعام والشراب والثروة. والألم لا تفكر في أمر «الميت» بقدر ما تفكر في الثمن الذي ستقتاضاه، والراهب يمارس عمله مقابل الانتعاب، دون تفرقة بين رواح أو وفاة.

ولكن طبيعة الموقف ليست هي التناقض الكوميدي فحسب وإنما التناقض الدباليكتي. فالعريس - كما يتضح بعد وهلة - ليس مريضا على حافة الموت وإنما متمارض، قد لرم الفراش هربا من الحنذية. وجروشة تقبل في واقع الأمر هذه الريجة، لأن حطيتها سيمون قد ذهب الى الحرب وليس لها أن تتوقع عودته عن قريب، وهي في حاجة الى «الأوراق الرسمية» لحماية الطفل. ولكن ما أن تتم مراسيم العقد حتى يذاع البأ، فالحرب قد انتهت وسيمون في الطريق، وها هو الفلاح المتمارض يهض ليطالب بحقوقه على هذه المرأة التي روحت له دون اختيار منه ودون رغبة منها. فإن كانت الحرب قد أدت الى هذه الزيجة الصورية، فالسلام يقلبها الى واقع. السلام يعاخم جروشة بموقف عصيب، فمع السلام يعود سيمون، ولكن مع السلام هي روجة لرجل آخر. وليس هذا الموقف موقعا كوميديا خالصا، فهناك العديد من اللحاحات الاجتماعية القديية. «فالعريس» في هذا المنظر ليس إلا صفة تعقد، وإن تفاوتت الأغراض منها. والراهب يمارس صغته كعبره من أرباب الصنعة، ويلمح بذلك الى وظيفة الكنيسة في المجتمع. والعريس يمثل نمطا اجتماعيا تاريخيا واضحاً، فكل شيء في حياته وسيلة للعيش، فهو



هنر فریدریش منظر طبیعی مع قرصه من الخشب، ۱۹۷۰

يجسم نزعة الفلاح المتوارثة الى استغلال كل ما تقع عليه يده، وكيف له أن يبغى شيئاً لذاته، وحياته كلها وسيلة لغيره.

قد يبدو مشهد الزواج في «دائرة الطاشير القوقارية» اضحوخة أو واقعة هرلية، ولكن لابد أن نقيم هذه الواقعة في إطار المسرحية بأكملها، ومن السهل حينئذ أن نتبين أنها المقابل الكوميدي للحلم الإنساني الطوباوي الذي تسعى المسرحية الى تصويره. وتجسم جروشة هذا الحلم، «فأمومتها المنتحة» الخلاقة تفوق الأمومة الطبيعية لروحة حاكم المدينة التي بادرت في لحظة الخطر الى النجاة

بنفسها وفرت هاربة دون أن تفكر في طفلها، وما عادت تطالب بطفلها بعد ذلك إلا من أجل الميراث. في مناظر «الخطوبة» و«العرس» يستخدم برخت الإيماء والإشارة ذات الدلالة الاجتماعية، وهو يدين بالفضل في ذلك لعروض الأفلام الصامتة عامة، ولعن شارلي شابلن وخياله التعبيري خاصة، وقد تأثر برخت كذلك بعروض المسرح التجاري الاستعراضى ومسرحيات الصخب الهزلي المسحوح (الوردليسكر)، ومن البديهي أنه يستعير منها لمحات من أسلوب التفاصيل فحسب.

كيف للفن أن يحرك الناس إذا كان

الفن لا يتحرك بمصائر الناس

برفولدهرمنت

Wie soll Kunst die Menschen bewegen, wenn sie selber nicht von den Schicksalen der Menschen bewegt wird?

Bertolt Brecht Über Politik und Kunst



ويقول رحمت أيضا

«القناع في مسرحي - يعكس القناع عد الصيبي - يحمي عضلات الوجه
وبشئنا تثبتا مما يعطي الشخصيات مظهرًا متصلًا»
استخدام الأقنعة تحدد الأدوار والوظائف الاجتماعية وري في الصورة
روحة الحاكم تحمل قناعا يعطي الأنف والعين، في حين يلبس
دعوهما أقنعة كاملة، فهم مجرد تابعين تنتهي شخصياتهم في حدود ما
يؤمنون به وما يؤدون من خدمات بينا روضة الحاكم شخصية أكثر تلونا
وتنقصا

وقد توصل رحمت إلى استخدام الأقنعة حين واجهته مشكلة عرض عدد
صمم من الشخصيات - يصل إلى مائة وخمسين شخصا، على خشبة المسرح

زوجة الحاكم في مسرحية «دائرة الطاشير القوقازية»

يقول رحمت عن استخدام الأقنعة في المسرح «يجب أن نغادي خطر أن
تتحول الأقنعة إلى رموز وأن نتغادي البحث عن نظرية كالتني نقول أن
الأغنياء يلبسون أقنعة والعقراء لا يلبسوها هذه نظرية سطحية تؤدي
بالجمهور إلى القناعة بالأثر السطحي في العمل
وبلاحظ فعلا أن من صفات الطبقات الحاكمة الملامح الخاملة ولكن من
ناحية أخرى هناك بعض الفئات من الطبقات المستعملة تظهر فيها هذه
اللامع أيضا، مثل ذلك الخدم، واستعمال الأقنعة يبدو أكثر
صلافة من أسياهم، وهذه حقيقة مبرورة. وهي تعكس ذلك المسح الذي
يبتلون به، ليس بسبب استعمال السلطة وإنما بسبب الخضوع للسلطة
هذه الأفكار يجب أن تفرص متداخلة بعضها في بعض فالتقصات
دالما مثيرة...»

الزواج الطارىء

من مسرحية « دائرة الطباشير القوقارية »

الاشخاص: جروشہ (العروس)

أم العريس

راہب فلاح

المعى

لا فریبنی (شقیق العروس)

العريس (المختصر)

الضيوف موسيقيون

لا فریبی :

هذا ليس ذا بال (يشير الى المحتضر)

بالنسبة له سواء، في حالته الراهنة

أم العريس:

هو! هل لي أنا أن أعيش بعد هذا العار،

محس قوم شرفاء (تبدأ في المكاء)

ما لانى يوسوب حاجة أن يتزوج امرأة لها طفلا

لافرتي.

حسباً، سأريد مائتي قرشاً على الملف المتفق،

لقد تعهدت لك كتابة أن ترثي المربعة، بشرط أن يسمح

لها بالاقامة هما عامين

الأم: (تجفف دمعها)

هذه لا تكاد تكون مصاريف الجناز

اني آمل أن تعاوني حقيقة في العمل . . .

ولكن أين الراهب؟

لعله لم يذهب الى نافذة المطبخ ، إن تنسبت القرية أن

بوسوب بختضر حضرت باجمعها.

یا الہی، سادھب لاحضارہ، ولكن لا یجب أن یری

الطفل .

لافرتی :

سألتُ الحِيطَةَ حَتَّى لَا يَرَى الطِّفْلُ ،

ولكن لماذا راهبا وليس كاهنا؟

الأم :

هذا سواء ، لقد أخطأت ودفعت له نصف الأتعاب قبل

المعنى:

لقد حضر العروس ، والعريس يلفظ النفس الأخير ،

أم العريس تنتظر على الباب وتدعو الى العجل.

جاءت العروس تصطحب طفلا صغيرا،

شاهد الزواج يخفي الصغير أثناء الزفاف.

- المنظر -

(قاعة مقسمة الى غرفتين بواسطة حائط ، في أحد الجانبين

فراش مسدل بستار ، على الفراش يرقد رجل شديد المرح

لا يحرك ساكنا. أم المريض تسرع الى الداخل وخلفها

لا فریبنی و حروشه و الطفل)

أم العريس:

اسمعوا اسمعوا، وإلا مضى الى ربه قبل إتمام العقد

(إلى لا فتني) ولكن، إن لها طفلا، ولم أعلم بذلك





وساء القرية اللاتي قدس للتعزية ، والموسيقيون الذين حصروا لإحياء حمل العرس
أهم أدوار المسرحية هو دور حروشة ويقول رحى « الأساس في القصية ليس هو حق الخادمة في الطفل ، وإنما حق الطفل في أم مساة له » وعلى حروشة أن تبرز شخصيتها تفوقها على الاحطار التي تواجهها ، وتفوقها على نمسا في تفصيلها في النهاية لصالح الطفل على مصلحتها وسلامتها المباشرة

الصورة الخامسة اردك يتنقل عبر البلاد ، ويرى نمص الخيالة يحملون له كرسي القصاء .

الصورة السادسة : حروشة أمام القاضي اردك متهمة بخطف ابن زوجة الحاكم

لتحديده الأم « الحقيقية » يقرر اردك إحراء تحفة دائرة الطاشير فترسم دائرة بالطاشير على الارض ، ويقف الطفل وسطها ويطلب من المراتين أن تحاول كل مهبسا حذب الطفل ناحيتها ، ومن المعروف أن يكون للأم الحقيقية قوة تمكها من جدد الطفل اليها ولكن حروشة تمسك بذراع الطفل ثم تتحلل عنه بحافة أن تؤذى الطفل . وعلى الأثر يصدر اذك حكاه بقاء الطفل مع جروشه ، ويأمر بمصادرة املاك زوجة الحاكم وتحويلها الى حديقة اطفال . فالأم الحقيقية في عرف اذك هي التي تحسم « الأمومة » الحققة .

« مسرحية دائرة الطاشير القوقازية »

الصورة الأولى روعة حاكم المدينة في القصر ، تحمل قناعا نصعيا ، وترتدى ملابسها بمساعدة إحدى الوصيفات ، وتجمع حليها وملابسها العيسة ، وترى حادمتين (آسيا وحروشه) تعدان حققة كبيرة . فروحه الحاكم ترمع الرحيل بعد أن انتشرت الاضطرابات في المدينة ، وقتل الثوار روجها (في دور روعة الحاكم هيليه فايجل ، ممثلة مسرح رليير اسامل الشبهة)

الصورة الثانية والثالثة في قة الاضطرابات والعصى يُصَّب عار السيل اردك قاصيا شعبيا . ويقول رحى عنه « اعطيت لأردك تلك الصمات غير الأخلاقية والملاحم الأنانية والطفيلية التي جعلت منه أكثر القصاة اعطاطا واحملا وهو يطلق القواوين الوردجوارية بطريقة مهلهلة تستهدف أولا وأحرا صالحه هو وحده . على انه يشبه الشخصيات الحكيمية في أعمال شكسبير التي تتكرر في أدوار الحقق . » فهو على أية حال صادق رغم كل شيء في احكامه ، ويسمى لذلك قاضي الصغفاء والمعلوبين (في دور أردك الممثل ارست بوش) .

الصورة الرابعة العرس

حروشة تقلل الزواج من فلاح يختصر حتى تحصل على « الأوراق الرسمية » التي تمكها من الاحتفاظ بالطفل ميشل الذي تركته أمه زوجة الحاكم وهرت . في المطر « الراهب » بعد أن أتم العقد وفي يده رجاجة حمر ،

عقد الزواج، مما ترتب عليه أنه ذهب الى الحانة
(الأم تخرج)

لافريني (بوجه حديثه الى شقيقته ويشير الى المريض):
ألا تودى أن ترينه؟

(جروشه تهز رأسها نفيا وتضم ميثيل اليها)
لافريني:

انه لا يبدى أدنى حركة،

عسى ألا نكون قد تأخرنا في الحضور.

(يصمتون - من الناحية الأخرى يدخل بعض الخيران
ويتحدثون أما كنهم بجوار الحائط، ثم يبدؤون في الدمدمة
بالصلاة . . . الأم تدخل بصحة الراهب)

الأم: (الى الراهب بعد دهشة غضب)

ها نحن (تحي للصيوف) عموا، رجاء أن تصبروا لخطات
قليلة.

إن عروس اني قد حضرت على غير انتظار من المدينة
لا بد من إتمام عقد رواج طارىء.

(تدخل مع الراهب الى حجرة المريض)

كست على يقين بأنك ستدبج الحر

(موحمة الحديث الى حروشه)

يمكن أن يتم الزواج سريعا

ها هي الوثيقة، أبا وشقيق العروسة .

(لافريني يحاول أن ينسحب الى الخلف بعد

أن أخذ ميثيل من جروشه. الأم تشير اليه بالانزعاج)

أنا وشقيق العروس شهود العقد

(جروشه تنحى أمام الراهب وتتقدم معه الى مصمغ
المختصر.

الأم تزج ستار العراش.

الراهب يتلو عقد القران بطريقة آلية روتينية.

الأم تشير الى لافريني بدون انقطاع بأن يبتعد مع الطفل.

لافريني يحاول أن يهدئ الطفل الذي يبدأ في الكاء.
جروشه تنظر الى الطفل ولافريني يلوح لها بيد الطفل)

الراهب:

هل أنت مستعدة أن تكوني روجة مطيعة طيبة ومخلصة

لهذا الرجل وأن تنعيه حتى يفرق بينكما الموت؟

حروشه (تنظر الى الطفل):

نعم.

الراهب (الى المختصر):

وهل أنت مستعدة أن تكون زوجا طيبا راعيا لهذه المرأة

حتى يفرق بينكما الموت؟

(المختصر لا يعطي جوابا. الراهب يكرر سؤاله وينظر

الى المختصين)

الحماه

طبعي انه مستعد

ألم تسمع ردة «نعم»؟

الراهب

حسنا، فلعلن إتمام هذه الريحة.

ولكن ماذا أمر المسحة الأخيرة؟

(مسحة المريض بالريت المقدس قبل الموت)

الحماه

ليس لدي مليما آخر

لقد كان الزواج ساهط الثم

والآن لا بد أن أهتم بالصيوف

(الى لافريني)

هل قلنا سعمائة قرش

لافريني.

سعمائة فقط (يدفع)

لست راعيا في محالسة الصيوف والتعرف عليهم.

وداعا يا حروشه، وعندما تزورني شقيقي الأرملة

ستقابلها روحي بالترحيب.

والأمر بالنسة لي غير لطيف

(يذهب)

(المعزون ينظرون اليه أثناء دهايه دون إهتمام ما)

الراهب:

هل لنا أن نسأل عن أمر هذا الطفل؟

الأم:

هل هنا طفل؟

اني لا أرى طفلا ما، وأنت لا ترى طفلا ما، مفهوم،

ولإلا فاني قد رأيت أشياء كثيرة في الحانة.

تعالوا الآن!

(يدخلون الحجرة الأخرى، بعد أن هدأت جروشه

الطفل وأحلسته على الأرض. الحماة تعرف الصيوف

بجروشته)

الحماة:

هذه هي روحه اني، لقد كمل لها أن ترى يوسف

الغالي حيا في لحظاته الأخيرة.

احدى السيدات:

انه يرقد الآن منذ عام، أليس كذلك؟

عندما ذهب اني وسيلي الى الحديدية كان يوسف في

وداعه

سيدة أخرى:

أليس هذا شيئا مروعا،

قناديل الادره على الأعواد، والصلاح في الفراش.

ولكن هذا خلاص له، طالما أن آلامه قد انتهت. هذا

ما أقواله.

السيدة الأولى (تحدث بود)

في أول الأمر اعتقدنا أنه قد ألزم الفراش تفاديا للخدمة

بالخيش، أنتم تفهمون ما أعني. والآن ها هو يقارب

مهايته.

الأم:

اجلسوا واطعموا من الفطائر

(الأم توى الى جروشته . . . يحملان سويا لوحة عليها

فطائر. الضيوف يجلسون على الأرض ومعهم الراهب

ويبدأون حديثا خافتا)

فلاح (الراهب يتاوله رجاجة حمر كان يخبثها في سترته):

أقول أن لها طفلا؟

أين وقع ذلك ليوسوب؟

سيدة ثالثة:

على أية حال، من حظها السعيد أن وجدت السر،

ولو أن الزوج في هذه الحالة عاثر الحط.

الحماة.

ها هم الآن يثرثرون بينما يلتهمون فطائر الحداد،

وإن لم يقص بحه اليوم، فغدا أعد غيرها

جروشته:

أعدها أبا.

الحماة:

مساء أمس . . . عند مرور رجال الخيالة من هنا

عدت الى المنزل، فماذا وجدت؟ . . . يوسف يرقد

كالميت . . . ولهذا أرسلت لكم . . . إدا أنضح لي أنه

لم يعد فيه أمل

(تذهب)

الراهب:

أعزائي ضيوف العرس والحداد!

في تأثر عميق نقف أمام مضجع الميت وفراش العروس،

فالمرأة تجدد القرين،

والرجل يجد المكان الأخير،

قد اعتسل العريس،

والعروس تنتظر على لهف . . .

ما لأقدار الإنسان،

رب لإنسان يقضي بحه،

حتى يجد السر والأمل،

ورب لإنسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي

منه خلق. آمين.

الحماة: (تسمع حديث الراهب)

هذا هو الانتقام.

ليتني لم أسع الى هذا الراهب الرخيص،

فلو دفعت أكثر لحصلت على آخر سلوكه أفضل.

في القرية المجاورة كاهن يشاع عنه انه قديس،

ولكنه يكلف بالطبع ثروة.

فالكاهن الذي يأخذ خمسين قرشا ليس له هبة ما،

ومقدار تدينه يوازي خمسين قرشا فقط ولا أكثر،

حينما قابلته في الخانة كان يلقي خطابا ويصيح:

« لقد انتهت الحرب ، احترسوا من السلم ! »

(الى جروشه)

فلندخل الى الصيوف

جروشه (تعطي ميشل قطعة من العطائر) .

كل وابق ساكننا يا ميشيل .

نحن الآن أساس محترمون .

(يعني)

روضة الحس ارتصت رحلا مس .

وقالت: ما المقتضى إلا الرواح

وإن خف بها طرب العواد

إسلت من عقد الرواح .

كيف يكون الوصال

(الحياة تدفع بالصلاح الكبير الى الخارج

الموسيقى تتوقف .

الصيوف في حرج

فترة صم)

الصيوف (نصوب عال)

هل علمتم الخير الأخير لقد عاد الأمير الكبير والصراع

ناشأ بينه وبين الأمراء الآخرين . .

واكن شاه ايران - كما يروون - أعاره حيش كبير ، حتى

يستطيع إعادة الطعام في حروربين

يا للأمر العجب

أليس شاه ايران عدو الأمير الكبير . .

واكنه أيضا عدو الموصى . على أية حال فالخرب قد

انتهت . وعودنا في الطريق

(جروشه تترك لوحة العطار تسقط من يديها)

احدى النساء (الى جروشه)

ماذا بك أأنت خير

هذا سبب الانفعال الكبير من أحل يوسوب الحبيب

احلبي واسترجي يا عربرتي

الصيوف

والآن تعود الأمور الى ما كانت عليه .

ولكن الصرائب سترتفع لدفع نفقات الحرب .

جروشه . (نصعب)

هل قال أحد أن الجود قد عادوا؟

رحل

أنا .

جروشه .

غير معقول

الرجل (الى احدى النساء):

(يحملون اللوحة التالية الى الصيوف . المختصر يرفع

رأسه وينظر اليهما ثم يخصصها مرة ثانية . الراهب

يسحب راحتي حمر من سترته ويعطيها للفلاح الذي

يجلس بجانبه . . . ثلاثة موسيقيون يدخلون)

الأم (الى الموسيقيين):

ماذا تريدون هنا - هذه الآلات

الموسيقى .

أليس الأح أسنسيوس هنا (الى الراهب)

ألم تقل لنا بأن هنا عرسا؟

الأم

ماذا ، أنتصر لي ثلاثة معا

ألا تعلموا أن هنا رحلا يختصر

الراهب .

هذه بدون شك مهمة معربة للفساد .

فالمطلوب نعم حل حافت مطبق

أو رقصة حداد صاحبة تهر الأعطاف

الأم .

اعزفوا على الأقل . فليس من المستطاع الحيلولة ببيكم

وبين الطعام .

(الموسيقيون يعرفون ألحانا مختلطة ، النساء تقدمن العطائر)

الراهب .

البوق يشن أنين الأطفال

ماذا تفرع في هذا العالم الكبير أيها القارع الصغير

الفلاح (بجانب الراهب):

ماذا لو هزت العروس الأعطاف . . ؟

أريها الشال ، لقد اشتريناه من أحد الجنود .
انه مصنوع في ايران
حروشه (تنظر الى الشال):
هل وصلوا؟

السيدة الأولى (في الغرفة تتحدث مترددة الى جروشه):
هل للشابة الصغيرة رجلا في الجيش
هذا ببا طيب
والجنود قادمون . . . كيف؟
يوسوب:
لا تحملتي هكذا . . . أين هذا الشخص الذي علقته
رقتي كمعروس؟

(فترة صمت طويلة ، حروشه تركع ، كما لو كانت تريد
أن تجمع الفطائر ، وتبدأ في الصلاة)

(الأم لا تعطي جوابا
المريض يترك الفراش ويسير بجلبابه القصير الى الغرفة
الأخرى ، الأم تنعه مرتعشة تحمل الفطائر)

الصيوف . (يظرون اليه ويصرخون في فرح)
المسيح ، العذاراء . . . يوسوب
(الصيوف يهضون والنساء تدفع الى الساب ،
حروشه في وضعها السابق تدير رأسها وتحمل في المريض)
يوسوب
طعام الحداد . . . هل يروق لكم . . . اذموا قل
أن أخلد طهوركم

الحماة .
ماذا أصابك؟
ألا تؤدي الاهتمام بصيوفنا؟
ماذا يعيننا من أمر هذه السحافات في المدينة؟
الصيوف:

الجنود يعرضون أبصا سروح فارسية للبيع
وبعضهم يستندلها بالعكاكير .
الحرب يكسها الكار
أما الصغار فيدعون الثمن في كل الحالات
على الأقل قد انتهت الحرب
(المريض يهض من فراشه ويسترق السمع الى الحديث)
ما محتاج اليه هو طقس جيد لمدة أسبوعين ، فأثجار
الكثري تحمل هذا العام القليل من الثمار
الحماة : (تقدم بعض الفطائر)
تدوقوا ، كلوا بالها ، فهناك المزيد .

(الصيوف يعادرون المنزل)

يوسوب (الى حروشه):
هذه صرنة لم تكن في الحساب . . . كيف؟

(الحماة تحمل لوحة الفطائر الفارعة الى الحجرة المحاذية .
تسحي الى الأرض لحل لوحة جديدة دون أن ترى المريض
الذي يبدأ التحدث بصوت أبح):

(المعي)
يا للربكه . . . يا للديكه ،
الروحة تعلم أن لها روح ،
سالمهار الطفل وسالليل الرجل ،
والحبيب في الطريق .

كم من الفطائر ستسدي بها هذه الحلوق؟
هل لدي سيالة فلوس؟

(الحماة تتلفت مذعورة وتحملق شاردة الفكر الى المريض)

(ترجمة سامي مجيب)

قالوا قالوا . . . أن الحرب قد انتهت !

الظل وخیال الظل

وراء هذه الظلال، نبحث في الواقع عن النور نفسه، أو عن الحقيقة والمعرفة. ولكن طريق المعرفة الحققة طريق وعر شاق، فهو يقتصر تحرر الإنسان من قيود العادة وتحرر العين من قيود الظلال وقيود الطاهر.

من التعابير المألوفة عن أفلوطين (٢٠٣-٢٧٠)، مؤسس الأفلاطونية الجديدة، تعبير «الصورة والظل»، ويصف أفلوطين المادة بأنها ظل، وأنها فقدان الروح. ويبدو في هذا التفسير أثر مذهب العنوصية Gnosis (الذي رعم أصحابه أن المادة أشبه بسحب رحت فيه الروح). حاول أصحاب مذهب العنوصية تفسير الظلام في العالم، فقالوا: إن الظل هو انعكاس لضوء الحقيقة الذي يحجبه ستار عن الأعين. وكلما انتعدنا عن هذا الستار تكثف الظل الى ظلام.

ينسب المعتقد الشعبي الى الظل قوى سحرية، مثل الشفاء من المرض ومن العقم، ومنح السلامة والخير. قال ملاك الشارة الى العدراء مريم «مُبَارَكَةٌ أَنْتِ فِي السَّاءِ . . . الروح القدس يَحُلُّ عَلَيْكَ وَقُوَّةُ الْعَلِيِّ تُطَلِّكُ». وفي أعمال الرسل نقرأ أن سكان أورشلیم كانوا يحملون مرضاهم «خارجا في الشوارع ويضعونهم على فُرْشٍ وأسرّة حتى إذا جاء بطرس (الرسول) يُحَيِّمُ ولو طله على أحد منهم. واجتمع جمهور المدن المحيطة الى أورشلیم حاملين مرضى ومعذبي من أرواح حسنة وكانوا يراون جميعهم»

يستخدم الظل منذ القدم كقياس للضوء، وبالتالي لتحديد الوقت. ويستطيع الفلاح في الحقل معرفة الوقت من طول ظله. وتستخدم المسلة المصرية القائمة في ميدان بترز روما حتى الآن لقياس ساعات النهار. وقد صممت الساعات الضخمة الموضوعة في واجهات الكنائس والمباني الهامة في القرون الوسطى والمعروفة بالساعات الشمسية وفقا لمدأ عمود الظل

الظل أشبه ستار لحجب أشعة الشمس وللحماية من

بدون ضوء لا يوجد ظل. ولا بقاء للظل منفصلا عن مصدره. يهبط الظلام يتلاشى الضوء والظل معا تمتص الأجسام الجزء الأكبر من الضوء الواقع عليها، وتلتقط البقية في صورة الظل فالظل ليس سوى صورة، ولا يمكن أن يكون الأصل. لا يخسم الظل الوجود الحقيقي وإنما انعكاسا منه ويبقى الظل بقاء الشيء. ويرول بزواله، ولذا تعلق باللفظ عامة صفة القص. وشبه الوصاعة وقلة الشأن.

ازدواج الظل

يجمع الظل بين خصائص الضوء وخصائص الظلام. ويلمس قضية الخبر والشر ومشكلة المعرفة والجهل ولذا كانت صلاحيته للتعبير عن الظواهر المردوحة والوطناف الثانية. أولت مباحث الدين والفلسفة طاهرة الظل عايتها، وعرض لها أفلاطون في «أمثلة الكهف» في بداية الكتاب السابع من جمهوريته. يصور سقراط - الذي يجري أفلاطون على لسانه أمثلة الكهف - مجموعة من الناس تعيش في مسكن تحت الأرض أشبه بالكهف وقد قيدت أقدامهم وعلت رقابهم بحيث لا يستطيعون إلا النظر الى الأمام ليروا ما يواجههم. خلفهم تنوهج نار من بعيد، بين النار وبين ظهور ساكني الكهف يمر أناس حاملين مختلف الأشياء، من جرار وتمائيل وغير ذلك، وتنعكس ظلالهم على حائط الكهف، فهؤلاء المساجين لا يرون من الأشياء إلا «الظلال» التي تلقبها النار على حائط الكهف المواجه لهم، ومن الطبيعي - بحكم العادة وبحكم هذه الظروف - أن ينظروا الى هذه الظلال على أنها موحودات أو أنها هي الوجود، وأن يسترشدوا بهذه الظلال في حياتهم. في حين أن هذه الظلال - كما يرى أفلاطون - ليست إلا انعكاسا للأفكار أو «المثل» الحقيقية. ونحن إذ نجري

وظلال» ومن يعيش على هامش الحياة يعيش حياة الأشباح والظلال. فالضوء والظل يقابلهما في هذه الأقوال الخيرة والشر، والسعادة والنؤس، والبياض والسواد.

خيال الظل

لهذا الفن القديم حاذبية خاصة، لا تتوفر للكثير من الفنون الحديثة. ومبعضها هو الجمع بين الإفصاح والكتمان، وبين الحركة والتحسيم والتحديد، وبين الخشونة والسخرية من جانب والحفة والخيال من جانب آخر. فخيال الظل بطبيعته من المحاز والتورية وهو من أدبي وتصويري استعراضي في نفس الوقت، ويروج بين التمثيل المباشر وغير المباشر

لمسرح «خيال الظل» دلالات ميتافيزيقية، عبر عنها عمر الخيام في إحدى رباعياته بقوله:

«هذا العالم الذي تتحرك فيه

شبيه بهابوس مسحور

الشمس هي الضوء والعالم هو القابوس

ونحن نتحرك أشبه ما نكون بالظلال»

«خيال الظل» هو المصطلح المتداول في العربية لـ«ظل الخيال». ولهذا القلب في التعبير معناه، فهو يشير إلى أصل الخيال المنعكس على شاشة العرص وهو الظل ومصدره الضوء الواقع على الشحوص التي يحركها اللاعب خلف الستار. ولتعبير «خيال الظل» دلالة وجدانية قديمة، فهو يشير إلى مهاتبة الحياة وقصر اللقاء، قال كل شيء إلى الروال، أو كما يقال للعراء: بقاء قليل ودنياً دُولٌ تعبر عن ذلك الأبيات التالية التي اختلفت في نسبتها (ومعنى تعبير بابة هو على الأرجح مسرحية أو فصل مسرحي تمثيلي، والجمع بابات):

رأيت خيال الظل أعظم عبرة

لمن كان في علم الحقائق راق

شخصاً وأصواتاً يحالف بعضها

بعضاً وأشكالاً بغير وفاق

نجيء وتمضي بابة بعد بابة

وتفنى جميعاً والحرك باق

(ابن إلياس: بدائع الزهور ٣٤٧/١)

القيط. ويقال: ما أظلك كالشجر، والظليلة هي الروضة الكثيرة الأشجار، واستظل شجرة أي تقياً ظلها. ومن يعيش في الظل يعيش في رفاة ووفرة. وحين يبحث التائه الشريد عن الظل فهو يبحث عن المأوى والأمان. على أن المعتقد الشعبي كثيراً ما ينسب إلى ظل بعض الأشجار تبعات سيئة، خاصة شجرة الجوز وشجيرات البيلسان، فتنسب إليها في الأساطير والأغاني الشعبية الأوروبية صفات سحرية عريضة. كلما انتعد الظل عن مصدره وهو الضوء، ارداد تعبيرا عن الظلام والسواد. فالظلال تتحول إلى أشباح وإلى أشكال مفرعة. فالظل يحجب هنا الضوء ويفسد الوضوح، ويصبح انعكاساً لوارع مبهولة ولعوالم دفينية عامضة، ويصير محالاً للخرافات وتعبيراً عن الأخطار التي تحدق بالإنسان (خاصة في حالات العصام واردة أوج الشخصية).

صفات الظل

يصاحب الظل كل إنسان بمصدره، وكأنه يتشرب حمية إلى داته الأخرى. والظل شيء صامت عار، وفي نفس الآن صورة ثابتة شجيرة للشخصية الإنسانية. وعالمها ما تستخدم الجماعات الدائرية تعبيرا واحداً للروح والظل. فالظل في عرفهم هو البديل الذي يمثل الروح وحياة المرء. وتعلق بالظل الكثير من التصورات الخرافية. فما يصيب الظل يصيب صاحبه في اعتقاد الناس. والرجل بدون طله هو نصف نفسه فحسب، قد أصابته العمة، أو قد فقد مقومات وجوده الحقيقي أو هو مهدد بالفناء. يُطلق على عالم الأموات في الأساطير «عالم الظلال» فالملوت يضيق الظل، ويتحول الأموات داتهم إلى ظلال، تملأ الأحياء إن عادت بالمرع ووفقاً لاعتقاد المصريين القدماء يستطيع ظل الروح (الكا) الانفصال عن صاحبه أثناء النوم والتجواب في الأرحاء.

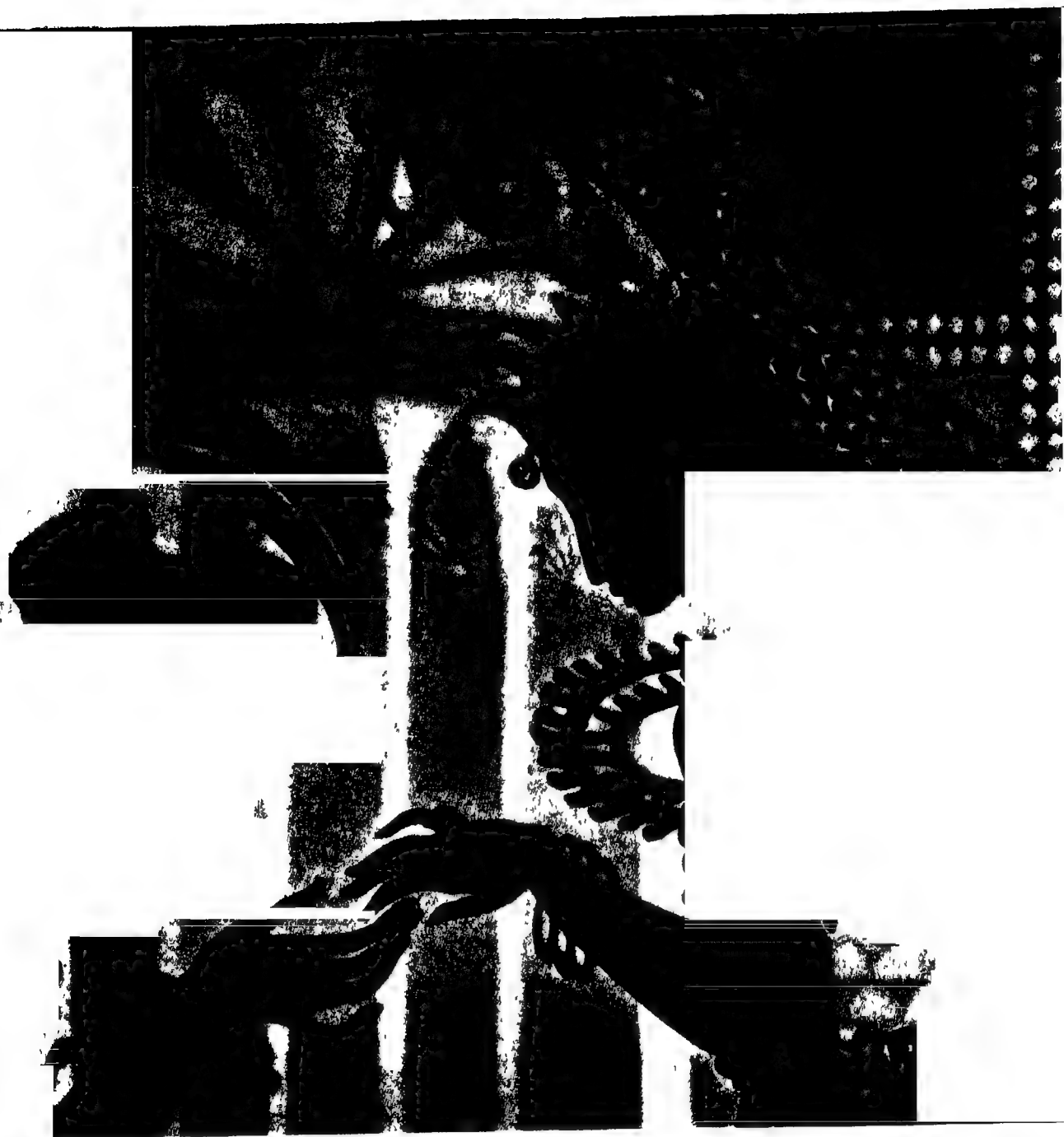
تستخدم الأمثلة الشعبية مفهوم «الظل» كأداة من أدوات التعبير. فيوصف كل ما هو عامص، غير واضح المعالم، بأنه كالظل أو الطيف، ويُشبهه بصور الحلم التي تترأى لنا ثم تزول سريعاً. ويقال: إن حياتنا أشبه بظل أو شبح عابر، أو كما يقول هوراس «لسنا سوى درات



المودة

من فيلم «مغامرات الأمير احمد»

من انتاج لونه رينجر . دار ارنست هاسموت للشر ، برلين ١٩٢٦ (توبسم ١٩٧٢).



علاء الدين يحيى ديسارصاد
من فيلم «مغامرات الأمير احمد»



أهل أشكال حبال الطل من الصين القيصر تشح واع وهري ل
أسفل . قراقور تركي . شارب وقرم

ولسنا بصدد السؤال عن موطن الخيالة الأصلي، فقد تراوحت فيه الآراء بين الشرق الأقصى وبلاد الهند، من هذا المصدر انتقل عبر إيران إلى البلاد العربية وإلى الغرب. وقد سادت الخيالة العالم العربي في القرون الماضية وكان لها جمهور شعبي كبير، تشهد على ذلك التمثيلات الظلية لشمس الدين بن دانيال، أشهر المتعاطين لهذا الفن في العالم العربي. وبن دانيال الكحال موصل في الأصل، ولد بأمر الربيعين سنة ٦٤٦ هـ، وهاجر إلى مصر سنة ٦٦٥ هـ في عصر الملك الظاهر. وافتتح دكاناً في باب الفتوح بالقاهرة يطب فيه العيون. وتعد نابات ابن دانيال («طيف الحبال» و«عجيب وعريب» و«المتيم» والفنائع اليتيم») من مصادر التاريخ الاجتماعي في مصر في العصر المملوكي، فهو يعرض فيها حياة الناس في عصره من منظور الطبقات الشعبية، أي من منظور «العامّة» لا «الخاصة». وقد لفت نظر الباحثين الرواد في هذا الفن (مثل جورج ياكوب George Jacob وبول كاله Paul Kahle . . .) ما تحويه بصوص تخيلات ابن دانيال من أساليب الأدب المكشوف الإباحي الذي يوغل في الفحش ويستفيض في حديث الجنس ومسالكة السوية وغير السوية. وقد احتشد محققو البصوص في تنقيحها وتحليلها من هذه الفقرات ولم يتعرض أحد حتى الآن لهذه الظاهرة بالتفسير، وإن اعترت من باب الإضافة والتحريف والابتذال من جانب الرواة. وأياً كان الأمر فطبيعة الخيالة كمن يقوم على التصميم والاختفاء خلف الصورة والقول قد عرضته لهذا الاستغلال والمسخ، وجعلته أداة طيعة لإشباع حموح الجنس المحبط. غير أن الخاصية الأساسية لخيال الطل، وهي اللامباشرة والتحي، قد أكسبته أيضاً قدرة فائقة على تصوير الواقع بطلاله ونفائسه. لم يعيش من الخيالة عالة على هبات الحكام وأصحاب القصور، وإنما على حاحات الجماهير الشعبية في الأسواق والموائد والمناسبات، فهو متنفس للعامّة، وإن استمتعت به أيضاً الخاصة. وطبيعة خيال الطل تملي عليه الميل إلى المبالغة في التصوير، لإبرار الشحوص والمواقف . . . وهو يهدف إلى المتعة والترويح ويعتمد لذلك إلى السخرية والهجو والإغراب، وحين «يتحاقق» ابن دانيال، يكاد يصور لنا الحياة والأشياء، كما يصورها لنا

في عصرنا الحاضر أدب اللامعقول ومسرح العبث. ولعل بابيه ابن دانيال «عجيب وعريب» تفصح لنا عن خصائص الخيالة العربية، فهي أشبه باستعراض ساخر لخليط مثير من غريب الحرف والفنون التي يتعاطاها العامة في الأسواق في سبيل العيش (الكسداء والواعظ واللاعب بالحيات والثعابين . . . والحاوي وقاريء الطلوع ومروص الأسود ومروض الفئران والقطط وبالع السيوف والمشعوذ والجمال . . . الخ) وتشمل الشحوص أيضاً الحيوانات والجماد (الفيل والحمل والسيوف والطرطور . . .)، وتبرر هذه الشحوص تناعاً لتحدث عن نفسها وحالها ومعاشها في شعر ونثر مسحوق. وقد تعرض خيال الظل في فترات عديدة للإبكار والنقد من جانب الحكام وبعض الفئات المحافظة، وعدة بدعة وشعوذة، ومن هؤلاء الظاهر بيرس، كما يقول ابن إياس.

انتقل خيال الظل إلى أوروبا في القرن السابع عشر، وإن تفاوتت معرفة البلدان الأوروبية بالخيالة. على أن الخيالة لم تلق من الاهتمام الدائم في بلدان أوروبا ما لقيته في الشرق. وكان الحماس لهذا الفن الوارد حماساً موسمياً، يبلغ الدروة ثم يتراجع سريعاً. وحاءت السينما فأبعدته تماماً عن دائرة الاهتمام الجماهيري

وحد خيال الظل في أوروبا انعكاساً له في نظرية تعبير الوجه Physiognomie التي أذاعها لافاتر (Lavater ١٧٤١ - ١٨٠١). والمقصود بها تفسير الشخصية من خلال معالم وخطوط الوجه. في هذه النظرية يذهب لافاتر إلى القول، بأنه لم يجد «إثباتاً قاطعاً يعول عليه عن صدق وموضوعية تعبير الوجه كما وجده في صورة ظل الوجه» Schattenriß وعلى أثر هذه النظرية، التي اشترك جوتيه في صياغتها، كثر الطلب على صور خيال الوجه Silhouette، وقد صنع لهذا الغرض جهاز بسيط يسهل إنتاج هذه الصور. ولكن نظرية لافاتر لم تلبث أن انتهت وفقدت أهميتها، إذ أن تفسير لافاتر للظل كان تفسيراً إيجابياً مبالغاً فيه ومتطرفاً.

الظل في فن التصوير والأدب

للظل تأثير عميق على فن التصوير منذ بدايات هذا الفن. فالظل يعكس الأشياء كمساحات مسطحة، ومن ثم كان تصويرها في هذه الصورة. غير أن الظل ضروري أيضاً



اشكال حيال الطل ، من سيام ، تايلاند

اشكال حيال الطل من ، اليابان





نيللى كورتيس حَيال من امريكا الشمالية.

ارست موريتز انجرت. حَيال تركي





روفور بوهان ياكوب اشيلمان درس حوته على يديه الكيمياء
مدينة اشتراسورج



امراة مبهولة في فايماار في عصر حوته



ايميل روتوريوس، بيتر شليميل وفقا لرواية ادلبرت فون هاميسو التي
تعمل هذا المصان



الفيلسوف فريدريش فيلهلم هوريف فون شيلح، امام رنقة



دورله ياكوب رويكوف ، بوليا ،
عشيقان في بداية القرن التاسع عشر

تمرق وانصمام وصباغ . فبطل القصة شلميل يبيع طله الى إبليس مقابل « كيس الخط » ، أي كيس الذهب الذي لا ينضب . ولكنه ما يلبث أن يكتشف الجانب الآخر لهذه الصفقة ، فحيثما ذهب ، يث الرعب في النفوس ويثير الريب . وتضيق حياته هباءً في محاولة إحصاء هذا القصر ، الى أن يتخلص من « كيس الخط » في أعماق البحر ، ويكرس حياته للبحث العلمي والدرس . في رائعة جوته « فاوست » Faust وفي أوبرا استرافنسكي « تقدم المتهتك » The Rake's Progress نصادف الظل في صورة شخصية منفصلة ومستقلة عن الشخصية الرئيسية . يشير الظل الى الجانب المظلم والمقنع من الشخصية . ويمثل الظل وفقا لنظرية كارل جوستاف يونج C. C. Jung الجانب الخفي اللاشعوري من الشخصية الواعية ، ويتكون من تلك العناصر النفسية التي لا نجد متفصلا لها في نظام الحياة الذي يأخذ به الفرد نفسه ، وتندمج هذه

التصوير الأبعاد والأعماق . وهو ما شاهده بوجه خاص في فن الباروك Barock في تصوير أعماق المكان وأعماق النفس . وقد أبدع رمبرانت Rembrandt في استغلال خصائص الظل للتعبير كما لم يدع فنان قبله . دخل الظل الى عالم الأدب من باب آخر ، إذ ارتبط بالتعبير عن الإنسان وظله وعن اردواجية الذات . وليس من الصدفة في شيء أن يلاقي الظل اهتماما خاصا في الأدب الإبداعى الرومانتيكي كوسيلة من وسائل تجسيم التمزق والصراع النفسي وانقسام الشخصية . ويصور أد لرت فون شاميسو Chamisso في روايته « بيتر شلميل » Peter Schlemihl (١٨١٤) ، و هوغمنستال Hofmanns- thal في قصته الخرافية « امرأة بدون ظل » Die Frau ohne Schatten (١٩٢٠) الإنسان حين يفقد طله ويفقد نفسه كوحدة وكل متناسق . ويعبر شاميسو من خلال ذلك عما عاناه في غربته عن وطنه الأصلي من

الى مرتبة الوعي. ويحتاج الفرد الى التوجيه الواعي حتي يتخلص أو يخفف من حدة التوترات التي يسببها الظل. على أن تقمص الفرد لطله يهدده بمقدان ذاته.

العناصر لتشكل تياراً مضاداً. «فالظل» يجسم وفقاً لهذه النظرية السيكلوجية جميع الميول والاتجاهات التي لا يعترف بها الفرد. ومهمة التحليل النفسي هي رفع هذا «الظل»

مراجع خيال الظل باللغات الأجنبية.

- Georg Jacob, „Ein agyptischer Jahrmarkt im 13. Jahrhundert“, Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften, 1910 10 Abhandlungen
- Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland, Hannover 1925
- 'Agil ad-Dīn al-Wā'iz bei Ibn Dāniyal In Der Islam vol IV, 1913, S. 67-71
- Paul Kahle Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten, Leipzig 1909
- Der Leuchtturm von Alexandria Ein arabisches Schattentheater aus dem mittelalterlichen Ägypten, Stuttgart 1930
- Das Krokodilspiel (I'ib at timsāh), ein agyptisches Schattenspiel, Nachrichten der Gesellschaft der Wis-

- senschaft, Göttingen 1915, Nachtrag 1920
- Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten In Der Islam, Vol I (1910), S. 264-299, II, S. 143 195, Orientalisches Archiv, III (1912), S. 103 ff
- The Arabic Shadow Play in Egypt In Royal Asiatic Society's Journal, 1940 S. 21 34
- J. Landau Studies in The Arab Theater and Cinema, Philadelphia 1958
- E. Littmann Ein arabisches Karagoz Spiel, in ZDMG, Vol. LIV, 1900, S. 661 680
- Muhammad ibn Dāniyāl Al Mutajim, ein altarabisches Schauspiel, für die Schattenbühne bestimmt. Erste Mitteilung über das Werk, von Georg Jacob, Erlangen 1901



كرسى معد لعمل صور خيال الظل
القرن الثاني عشر

افتتاحية

- « مع السلامه »

- ٢ -

كنت أحاول أن اكون حذرا. لأن أحد معارفى أخبرنى بالأمس أن والدته رأته وأنا أمشى فى الشارع وأتحدث مع نفسى دون أن يكون معى أحد من الناس. وكنت أشعر بالراحة لأننى ما زلت أذكر هذا الكلام.

- ٣ -

فى (الترولى باس)، كنت أريج طهرى على الحاجز الحديدى الممتد حول مقعد السائق. وعندما اقتربا من محطة (عمر الخيام)، تقدمت فتاة وقبضت بيدها على العمود المعطى ببطقة من البلاستيك الرمادى، الممتد من درحة السلم حتى السقف المعدنى العالى. ، والذى يقسم فراع المدخل الى قسمين. كما تقدم الرجل الذى يقف الى يسارى، وقبض بيده هو الآخر على نفس العمود الممتد. كانت المسافة بين حسد هذا الرجل وجسد هذه الفتاة مسافة واضحة. والمسافة بين يده الكبيرة المحمرة، ويدها الصغيرة البيضاء، مسافة اصبع أو اصبعين. وقبل أن يتوقف (الترولى باس) رأيت الخنصر المحمر وهو ينفرج بعيدا، واليد الكبيرة وهى تنحدر رويدا، ثم الأصبع وهى تلتف حول ابهام اليد الصغيرة البيضاء. وشعرت بهذه اليد وهى توشك أن ترتد الى أسفل. وشعرت بها وهى تتردد، ثم رأيتها وهى تطل، والوجه البضاوى وهو يلتفت الى الوجه الأسمر، والنظرة السريعة المتأملة. وعندما توقف

« كانت بالأمس قد امطرت مطرا كثيرا، ابتلت منه حتى عتبات البيوت فى الحوارى الضيقة. أما اليوم فإنها كفت لم تمطر ولا مرة واحدة ومع ان الشمس لم تطلع، وظلت طول النهار وهى غائبة، فان الجو كان اكثر دفئا، ومد قليل حاء المساء مكرا ».

- ١ -

- « ايه، انت خارج؟ »

هكذا قال الأب الذى تجاور الستين، ثم انتسم. كان يجلس على المقعد الكبير الموجود بالصالة، وقد ارتدى معطفه القديم فوق جلبابه الأبيض، واحد الصبية ينام على الكسه القريبة. أما الأم فقد كانت تجلس الى جوار الكنبه الاخرى، على رقعة الفراء ذات اللون البنى المحروق، المفروشة على الكليم الصقوى بلونه الفاتح، واطرافه ذات الاهداب المعقودة، وامامها صينية من القيشانى الأبيض، وبعض الأكواب الزجاجية المارعة. وكان الوابور لا يزال مطفأ.

- « سوف أذهب الى المقهى »

- « لا تخرج هكذا. الجو بارد »

عاد الى الحجرة مرة أخرى ارتدى سترة رمادية ثقيلة. قال:

- « سلام عليكم ».

وعندما كان ينزل الدرجات القليلة المفضية الى الساحة الصغيرة، الفت الأم وهى تقول:

(الترولى) وانفتح الباب، هب الهواء وشعرت بالبرودة، ونزل الاثنان. كان هناك بعض الناس يقفون على رصيف المحطة المبتل. أسرع الفتاة أمامهم. ودار هو من خلفهم وعندما تجاوزتهم قليلا تمهلت. وكان هو قد لحق بها، واقرب منها تحت الأشجار، وسار الى حوارها. وراح (الترولى باس) ياخذنى ويبتعد.

كان ميدان (سليمان)، الذى تحده حدران البنايات الكبيره العاليه والذى يتفرع منه المدخل المؤدى الى الميدان الكبير (ميدان التحرير)، غارقا فى ضوء المصابيح الكهربائيه، وخاليا من العربات أو يكاد وكانت اشارات المرور ذات المصابيح الخضراء والحمراء تعمل عند الواصى بصورة دائمة، تومض وتنطفئ، وى كل الأرجاء القرية والعيده، كانت جماعات من الناس الذين احتللت ثيابهم وأعمارهم يلتصقون فى حلقات يتوسطها شاب أو فتاة. أما الآخرون فقد كانوا يتجولون بين هذه الحلقات، وحول قاعدة تمثال (سليمان) باشا بسراويله الواسعة وسيفه المقوس، والى حوار المحلات المعلقة وبصف المعلقة، والجدران الرخامية المصقولة التى كانت الشعارات وعبارات التوضيح متباعدة عليها، وقد كتبت بطلاء لم يكن حافا الا أنه كان واضحاً، وكان (أ. ص) يعبر ذلك الميدان متجها ناحية المدخل المؤدى الى الميدان الكبير، وراح يتقدم محادرا حتى لا يصطدم باحد من هؤلاء الذين كانوا يزعمون الارصفة. ولبرهة، علقت ساقه بصدوق حديدى قائم موضوع أمام مدخل أحد المحلات المعلقة.

- ٥ -

انحرف (أ. ص) يسارا داخل الممر الجانبى القريب، حيث مقهى (ريش) ممتوح الأبواب وى ذلك الممر الجانبى، كانت جماعات من الناس واعداد من الكراسى ذات المقاعد المشعولة بالقش الذهبى الناعم أو المعطاه بنحشب الابلكاش المطلى باللون النى الداكن، وعلى طول الجدار الخارجى للمقهى، كانت المناضد الخشبية معطاه بملاءات من القماش القطنى المقسم الى وحدات رحرية مشغولة بالخيوط الزرقاء والحمراء على ارضية ضاربة الى الصفار. سحب (أ. ص) كرسيه وراح يتقدم صوب منضدة قريبة من احدى نوافذ المقهى المفتوحة. وعبر هذه

النافذة لاحت مجموعة اخرى من حواف المقاعد البنية واسطح المناضد المتقاربة، وثلاجة كبيرة موصدة ولها لوح من الزجاج الذى لا يسمح بالرؤية الجيدة. وعلى سطحها لماعة من الورق وآنية زجاجية مستطيلة بها حزمة من الزهور الرية الصغيرة. وهناك بدت الدرجات القليلة المفضية الى دورة المياه واضحة هي الاخرى. أما هـا، فلقد كان الجو أكثر برودة و(أ. ص) يجلس قريبا من تلك المصدة التى التفت حولها عدد من الشباب متقارب الاعمار. وكانت رزمة من الورق الأبيض غير المسطر موصوعة فى منتصف المنضدة ذات الغطاء القطنى المقسم، وأمامها ورقة وحيدة مخطوطة بسطور كتبت بقلم من الحر الجاف وكان كل واحد منهم يمد يده الى هذه الرزمة ويأخذ ورقة ويطويها الى نصفين يضع بينهما ورقة أخرى من نفس الحجم ولكن من الكربون الأورق الداكن ويكتب فيها وهو ينقل عينيه بينها وبين تلك الورقة الوحيدة المخطوطة. وبعد أن ينتهى، يضع القلم أمامه على حافة المنضدة، ويخرج ورقة الكربون من بين الورقة المطوية، ثم يقطع هذه الورقة الى نصفين، ويمد يده ويضعهما على كومة مكتوبة فى الجزء الداخلى من المصدة. كان الواحد منهم يفعل ذلك اذا ما كان يجلس فى المقدمة. أما اذا كان يجلس الى الخلف قليلا مثل (أ. ص) فانه كان يميل برأسه فوق كتف الذى يجلس أمامه، وينقل عينيه بين الورقة المخطوطة هناك فى مقدمة المنضدة وبين الورقة المطوية التى كان يسدها على ركة ساقه الموصوعة على الأخرى وعندما ينتهى كان يخرج ورقة الكربون ويقطع الورقة الى نصفين دون أن يترك القلم من يده التى كان يكتب بها، ثم يرل ساقه، ويقف، ويميل بجسده فوق جسد زميله الجالس أمامه، ويضع الورقتين فوق الكومة المنتهية، ويمد نفس اليد الى رزمة الورق الأبيض غير المسطر، ويأخذ ورقة جديدة.

- ٦ -

كان رذاذا حقيقيا. راحت رائحة الرطوبة تتزايد، حملها الهواء عبر النهر والأشجار المسلة العالية، وكان الترولى باس، يهذى من سرعته.

الأسود، وعلى مسافة أربع درجات الى اسفل من الناحية اليسرى، كان (أ. ص) واقفا ويديه في جيوب سترته المفتوحة، يتفرج على الصور الفوتوغرافية المعلقة في صف طويل والتي تمثل مشاهد حقيقية من المسرحية المعروضة، ثم انه التفت بعد أن انتهى من ذلك الى الناحية اليمنى، وراح يقرأ أسماء الممثلين والممثلات التي كتبت باللون الأحمر في رجاح طويل مثبت على طول الحدار الزينى المصقول، والذي يمتد مائلا على ارتفاع مترين تقريبا، نفس ميل درجات السلم العريضة التي بدأ (أ. ص) يصعد عليها، حيث المدخل الزحاجي المفتوح.

اتجه الأربعة ناحية المدخل الحايي القريب. راحوا يتقدمون داخل دهليز طويل مضاء، ثم هبطوا بعض الدرجات الحجرية التي أوصلتهم الى فراغ له سقف كبير منحفض ومحمول على عدد من الحدران البعيدة المظلمة وعدد من الأعمدة الخرسانية القريبة الثابتة، وعندما وصلوا الى الناحية الأخرى صعدوا درجا حديديا ينتهى بدهليز آخر له سقف مفتوح وارضية من الخشب طلت تهر تحت وقع اقدامهم المتهمة المحروفا يمينا وراحوا يرفعون يديهم سنائر عريضة داكنة من القماش الثقيل الساعم، وكسات اصوات الممثلين والممثلات تأتي من وراء وكأها الهمسات البعيدة داخل ذلك الفراغ المظلم وعبر هذه الستائر المدلاة. وطلوا يفعلون ذلك لفترة من الوقت. وعندما انحرفوا يسارا طهر الصوء وارتفع صوت الكلمات والصحكات العالية وهي تأتي من مدخل حجرة جانبية بطيعة. اقرب الأربعة.

كانت الممثلة الشابة المعروفة تجلس في رداء حريري أصفر وفي يدها سيجارة مشتعلة. وكانت الحجرة مزدحة بعدد آخر من الحالسين والواقفين. اقربت المرأة الصغيرة البيضاء الى الأمام صاحبت الممثلة المعروفة مرحة وقامت واقفة ووضعت يدها اليسرى على كتف الأخرى التي اقربت منها، ورفعت يدها اليمنى بالسيجارة الى الناحية البعيدة وتبادلنا القبلات غير المسموعة، ثم ركنها وصافحت الثلاثة الآخرين، وعادت الى الجلوس وقد أفسحت لها مكاسا وأجلستها الى جوارها. وكف الموحودون بالحجرة عن الكلام. مالت المرأة الصغيرة البيضاء على ادن الممثلة المعروفة وهمس لها بان هذا الواقف بينهم هو فلان زوجها. حينئذ تطلعت اليه الممثلة

عندما انتبهنا من كتابة الأوراق، ذهب اثنان منا الى الدكان لشراء خمسة أمتار من البعته البيضاء، ودواة من الحبر الأسود، وأخبرني اننا سوف نذهب الى الميدان، ونتمرق في كل ناحية، ثم أعطى لهم هذه الأوراق، وقال لي انه من الواجب على أن لا أعطي لكل واحد ورقة، ولكن الذي يجب على هو أن أعطي لكل مجموعة ورقة، لأن الأوراق ليست كثيرة لهذه الدرجة ولأن ذلك في نفس الوقت لن يكون من الاجراءات العملية أو المفيدة، ثم اني فكرت قليلا، ورأيت أن على أن أخبره بأنني أريد أن أذهب مع أحدهم لأنني لن استطيع الذهاب وحدي والقيام بهذا العمل. فطلب مني أن اطمش لأن كل اثنين سوف يذهبان معا وعندما أحدث بصبي أخفيته داخل حيب سترتي، وتركنا المقهى وذهبنا كلنا الى المقهى الآخر الذي في الميدان، ووقفا أمامها لكي نتحدث مع بعضنا ومع بعض الأصدقاء الآخرين الذين كانوا يفتقدون هالك، وكان بينهم عدد من الناس الأجانب، ورأيت أحدهم يحمل آلة تصوير كبيرة وعند ذلك لاحظت ان اسماء الاعلام المصقفة على اللافتات الخشبية القريبة قد اضيفت لها كلمات جديدة غيرت من معناها ثم ذهب كل اثنان منا في ناحية، وأنا ذهبت مع رميلي وورعنا كل الأوراق التي كانت معنا، وعدنا مرة أخرى الى هذا المقهى الآخر، الذي في الميدان.

كان شاعرا ممتليء الجسد، له سيقان قصيرة، ووجه مستدير ممتليء يصعد الدرجات المفصية الى المدخل الكبير المضاء، وعلى نفس درحة السلم كانت امرأة صغيرة بيضاء ترتدي بطلونا مائلا الى الصفار وفاتلة صوفية ذات ياقعة عالية وتندلي من كتفها حمالة طويلة في نهايتها حقيقية جلدية مربعة لها عطاء كبير ومرصع بقطع معدنية مستديرة ووراءها كان شاب طويل يصعد هو الآخر لم يكن مصرياً. ويكتب الشعر ومتزوج من هذه المرأة الصغيرة البيضاء ذات العيون الكبيرة القلقة، ويصع على عييه نظارة طبية ويرتدي سرة بنية مشقوفة من الخلف، وأرجل بنظلوته الداكن واسعة من أسفل حول حذائه القصير

الشابة ورحبت به مرة أخرى ثم دعتهما لزيارتها في بعض الاحيان وتساءلت بصوت حاد عما وصلت اليه الامور هناك في الخارج. تقدم منها الشاب صاحب الوجه المستدير واعطاها ورقة التي كان قد احدها من المرأة الصغيرة البيضاء فعل ذلك وهو يبتسم. قراتها وسالت عن قلم. اخرج (أ. ص) قلمًا من حيب سترته وأعطاه لها. وقعت باسمها توقيعًا واضحًا. ومد احد الواقفين يده وتناول الورقة والقلم قرأها ثم كتب اسمه تحت اسم الممثلة المعروفة. وكذلك فعلت فتاة ترتدي سطلونًا من قماش اسود لامع يكشف عن امتلاء ساقيها المستقيمتين وفائلة صوفية سوداء في صدرها خطوط افقية حصراء وشعرها مشدود الى الوراء ومدلى على ظهرها في حصلة كثيفة ناعمة كانت ملائح وجهها دقيقة وعيوبها واسعة وحالكة مره واحرى توقف الموحودون بالحجرة عن الكلام. الا ان عدد منهم كان يتنسم وفحة اذدع احدهم الى داخل الحجرة لاهنا. كان ممثلا معروفا هو الآخر، ووجهه محمر من اثر المكياج، وفي مقدمة شعره الاسود حصلة صغيرة بيضاء، ويرتدي ثيابا واسعة ومرر كشة من تلك التي لا يرتديها الناس في مثل هذه الايام تأمل الواقفين، صاح:

- «أهلا. عاملين ابه»

- «عال. تح نمصي»

- تناول الورقة وفرد لها على باب الحجرة المفتوح

- «هات القلم»

- «طيب اقراها الأول»

وقع واعاد الورقة والقلم.

- «عن ادبكم. لارم ارجع دلوقت علشان اودع الأمير»

ورفع يده امامه، وقال في صوت حافت مشروح

«ها هو ذا قلب كبير قد تصدع، طاب مساؤك يا أمير الحبيب وحملتك الى راحتك الأبدية، أسراب من ملائكة يرتلون».

وانزل يده، وازاف بلهجة مختلفة:

«ما الذى يدنوا هذا الطفل مسا؟»

وغز بعينه النني وهو يتراجع بطهره، ثم اختفى. تصافح الجميع، ومشى الاربعة الى رواق حانى قريب، نحو حجرة وحيدة صامتة، ذات مدخل خشبي مفتوح، كانت وراء صالة المسرح.

وصدى الاصوات يتردد في الفراغ الكبير، عميقا وواضحًا.

وكانت مرآة طويلة ومضدة للزينة، ومقعد صغير. وفي هذه الساحة القريبة، كانت طاوية معلقة، يتدلى منها شعر مستعار شعر كثنائى طويل، ناعم مثل الحرير

وفي تلك الساحة البعيدة، كانت اريكة طويلة وحالكة، اريكة دون مساند وينتهي طرفها في الركن الآخر. وفي ذلك الركن الآخر كان مشجب دائري تتدلى منه أعداد كثيرة من الفساتين الحريرية مختلفة الالوان، التي امتصت قدرا من الضوء المعكس أما الملكة الأم فقد كانت هاء، تحت المصباح الصغير المدلى على شفتيها اصابع حمراء، وفي حديها اصابع حمراء، وفي عيوبها الكبيرة، كحل كثيف اسود ثوبها الحريري الاحضر صيق عند الصدر، ويسدل رجا طويلا من حولها. كانت ترفع الورقة بيدها اليمنى وقد انحسر الكم الحريري الواسع عن معصمها الحبل الابيض، بينما تالألات حبات قليلة من ذلك التاج الفضي على شعرها الفاحم الملموم. لقد مدت يدها الى ناحية وتناولت القلم المكشوف، وكتبت اسمها على تلك الورقة التي لوئتها الأيدي

«ليتقدم أربعة من رؤساء الجيش

ويحملوا هاملت الى المنصة كجندى

ارفعوا الخنثان. مشهد كهذا

حليق بساح القتال، ولكنه هاء في غير موضعه

ادهب ومر الجود باطلاق المدافع».

ومن بعيد، عبر الحدرا الحشدية، والستائر الثقيلة الناعمة، سمع دوى القذائف، وحاء صوت التصفيق مسموعا، كأنه آلاف الأقدام الخافية تدرج على أسفلت بارد مصقول رما، ثم انها رفعت وجهها القديم المألوف وراحت تنسم. ولكن بدموع.

- ٩ -

كانوا يتكدسون. مئات الأجسام. مئات الوجوه البيضاء والسمراء. كانوا يتشبثون بحافة الرصيف وهم يتماسكون ويتمابلون أمام صغف الجوع التي تتدافع من ورائهم بينما هي تشب على أطراف الاقدام. وفي عرض

الطريق الكبير كان عدد من الأولاد والبنات يتراجعون بطهورهم وهم يهتفون ويلوحون بأيديهم ثم زحمة شديدة من الشباب الصغار تتقدم صوبهم مرددة الهتافات التي راحت تتصاعد مدوية بين الجدران الرخامية المصقولة.

- ١٠ -

عندما بدأوا يعنون نشيد سيد درويش «بلادى بلادى» لم يكن قد انصرفنا بعد وعندما حاولت أن أعنى معهم لم أتمكن. لقد حاولت كثيرا وقلت لنفسى ان احدا لن ينتبه الى صوتى بين هذه الاصوات الكثيرة العالية وفتحت فمى، ورددت الكلمات الأولى من النشيد، الا انى لم ألت أن توقفت ولم أتمكن بعد ذلك من التغلب على ترددى أبدا وعندما كنا نجلس فى بار «فيسيسيا» أخبرت صديقى بحقيقة الأمر، فرد على بأن هذا شئ مروع. وقد وافقته لأنى لم أكن راضيا، ولكنه قال لى ان الوضع فى هذه الحالة يدوا مدهشا تماما، لأن مطهرى لا يمكن أن يوحى لأحد بأننى يمكن أن احاف لهذه الدرجة الغريبة، وعندما التقت لى عند المقهى التى فى الميدان، وطلت مئى ان أوصلها الى بيتها لأن الوقت كان متأخرا، فكرت فى هذا الكلام جيدا ورأيت انه كان على خطأ. وانه من الواجب على أن أحرره عندما أراه بأن ذلك الذى معنى لم يكن الخوف، ولكنه . . .

- ١١ -

كعوب عاليه. كعوب ليست عاليه. كعوب تأكلت ومالت الى حاب أحذية سوداء. أحذية بنية اللون أحذية لها أربطة أحذية ليست لها أربطة. أحذية تعطى القدم. أحذية تعطى سمانة الساق. صادل. سيقان متحركة. سيقان ثائنة. مضمومة. مفرحة. متاعدة. عاربة. معطاة سراويل الأقمشة الصوفية من الأقمشة الخفيفة. سترات ثقيلة. مشقوقة من الحلف. مشقوقة من الجاسين بلوفرات معلقة وبها فتحة مثلثة. بلوفرات مفتوحة ولها أزرار. فائلات صوفية ولها فتحة مستديرة. لها رقعة عالية قصاص من الكستور. من القماش الخفيف. بلورات ملونة. مشجرة. أيدي حالية. أيدي تحمل كتباً.

حقائب. أوراق. مناديل. أقلام. أيدي مضمومة. مفتوحة. تشير. تماسك. تعبت. وجوه سمراء. وجوه بيضاء. عيون غاضبة. باسمة. ساخرة. خجلة. عيون خائفة. شعور طويلة. قصيرة. أجساد تتحرك. تتلاصق. تروح نحيء. تتساعد أجساد واقفة أحساد حالسة. أجساد محمولة على الأعناق. تقرأ فى الأوراق الصغيرة والمكتوبة.

- ١٢ -

وفى الجهة الاخرى، كانت صفوف منتظمة من الرجال الذين يرتدون الخوذات والملابس الرسمية تتقدم ناحيتهم فى خطوات قصيرة وسريعة. كانوا يشمرون اكمام قصاصهم وفى اقدامهم احذية جلدية ذات أعناق طويلة سوداء وفى أيديهم عصى صفراء ذات فواصل طاهرة ودروع حديدية كبيرة وبطيقة.

- ١٣ -

كان (أ ص) قد خلفها وراءه الآن. وفيما هو يتقدم فى طريقه الى الميدان الكبير، كانت الرعشه الحارة التى دأبت على المحىء من داخله قد أوشكت، وشعر بحلقه وهو يزداد مرارة وحماضا وشفتيه تاعدا وامتلاء. وراح المطر يتساقط ردادا، كانت حشاته الرقيقة تنثر دونما انتظام فى هالات الضوء التى تحيط بقم المصابيح الكبيرة العالية.

وكان الرجال الذين يقفون فى الجهة الاخرى، قد اقتربوا واصطدموا بهؤلاء الذين كانوا يردحون فى الميدان، وتعالى الصيحات وارتفعت العصى عاليا، راحت تتمايل وتحنى لتعاود الارتفاع من جديد.

- ١٤ -

ومع الضربة الأولى، لم أشعر بالالام. الا أننى عندما ملت بوحى واسعنت شرارة الضوء، ركزت فى عيى أثر من السار.

(القاهرة صيف ١٩٧٣)



هر فرد حیوانی تجمع شعبی رسم علی قاش من مراکش
(اسفل تفاصيل الرسم)

فنون قرية الحراية

المألوف على مساحة من الارض زرعت فيها ايضا نباتات الألوان، إذ اتبع صاغة ألياف الصوف المستخدم بواسطة الألوان الطبيعية.

وبدأ رمسيس ويصا باختيار مجموعة من اطفال الفلاحين الذين جاورت اعمارهم الثامنة، وكل ما طلب من الاطفال هو الاجتهاد، ومن البداية استعدت جميع الضغوط التي تقيد العمل مما في ذلك تحديد اوقات للعمل، ومن البداية حددت للاطفال اجور مناسبة . . .

وهكذا اكتسب المشروع بعدا اقتصاديا واجتماعيا محات الأبعاد الفنية والتربوية. وكان رمسيس ويصا واصف حريصا على اداء واجبه التوجيهي دون ان يتدخل مباشرة في عمل هؤلاء الفنانين الصغار - فالهدف هو ممارسة التعبير التلقائي. وامتد النشاط الفني في مركز الحراية الى فون أخرى من الفنون الحرفية، فشمّل صاغة السجاد (الكليم) والسيراميك (الخزف) والرسم على الزجاج وغيرها. ومارال سجاد الحائط يحتل مكان الشهرة الاولى بين منتجات مركز الحراية. ومنذ عام ١٩٥٨ حتى الآن عرّضت محادحه في معظم الدول الاوروبية ولاقت إعجابا كبيرا، لما تنصف به من شخصية متميزة تبتعد به عن محادح الفلكلور المألوفة، فهذا السجاد الذي ابدعته تلك الفطرة الفية يشع جو الريف والحياة اليومية المصرية ويزاوح بينها وبين الرؤية الشاعرة الحرة.

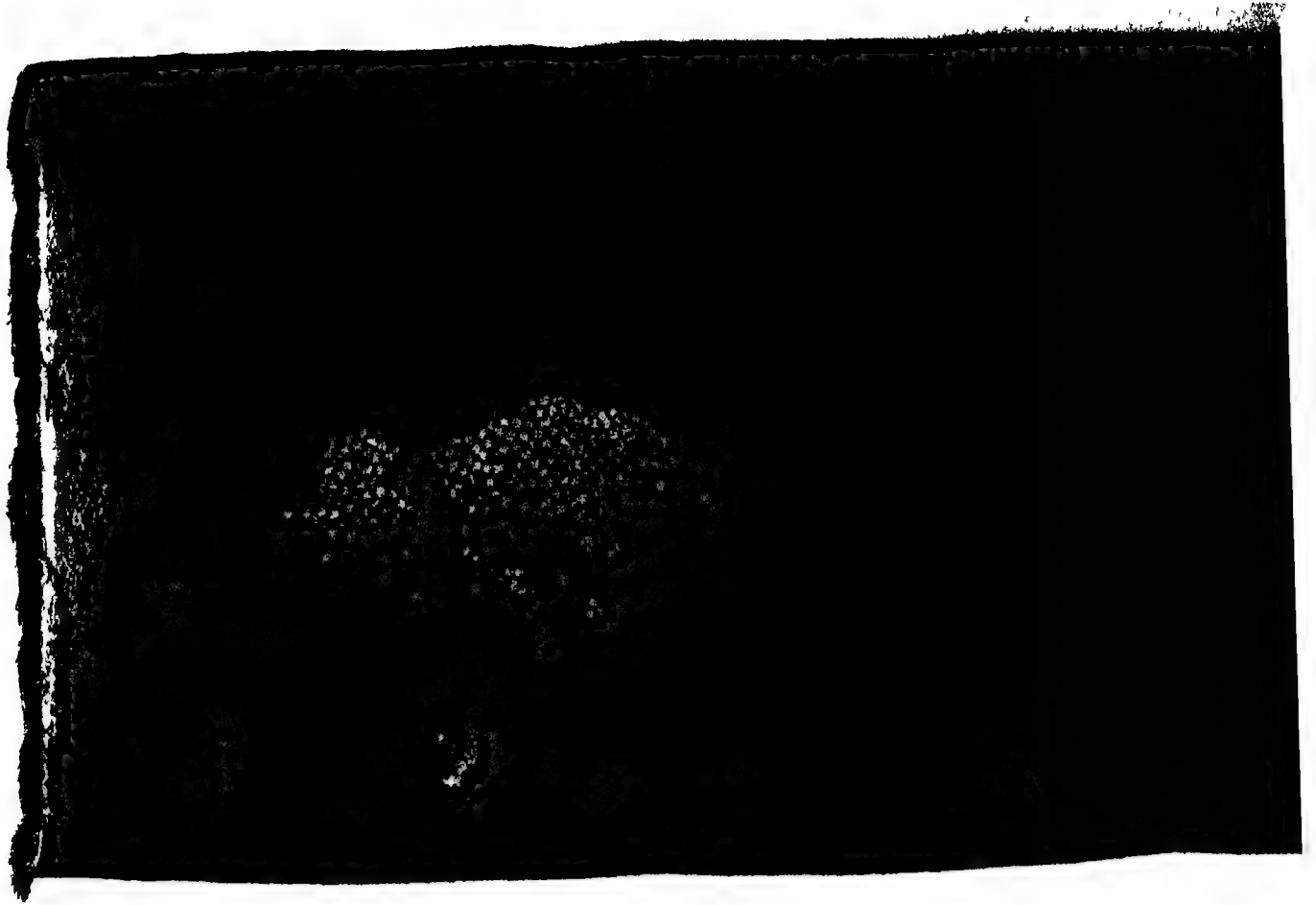
والتمادج التي اخترناها على هذه الصفحات من بين المجموعة التي عرضت اخيرا بمعرض «La Demeure» بباريس، والجدير بالذكر ان هذا المعرض متخصص في عرض تجارب فن النسيج المعاصر.

في بداية الاربعينيات بدأ المهندس المصري المعماري رمسيس ويصا واصف تجربة فريدة بمدرسة اولية في احد احياء القاهرة القديمة. قصد منها ان يتيح لتلاميذ هذه المدرسة فرصة التعبير الحر عن قدراتهم الابداعية، بواسطة فن من الفنون التي عرفتها مصر منذ القدم، ألا وهو فن استخدام النول (النسيج).

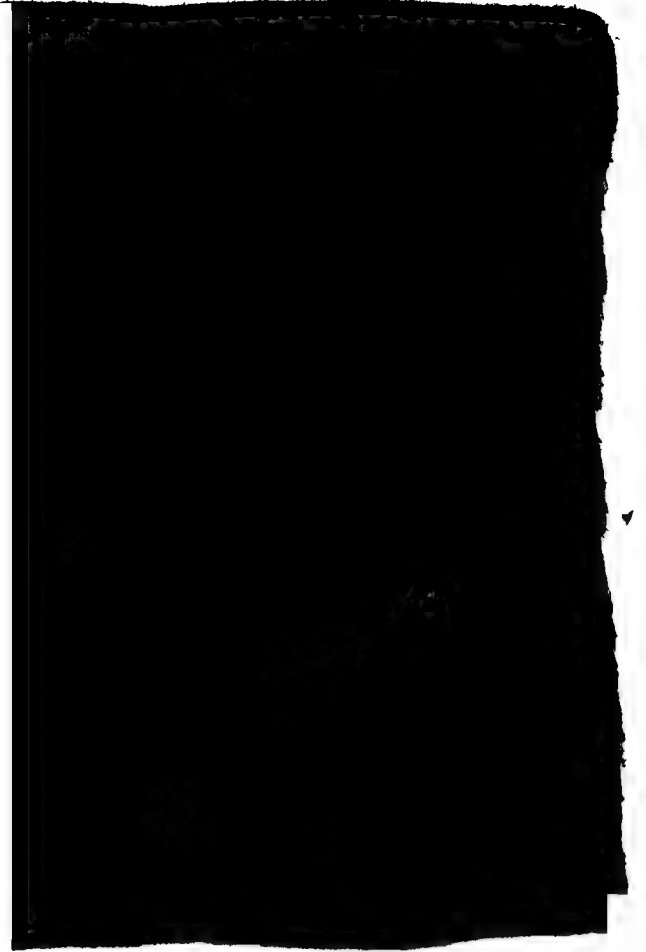
كان المهندس واصف يؤمن بأن لدى الاطفال الذين لم يحطوا بعد بتربية مدرسية فنية تلك الملكة الفنية الفطرية التي يمكن ايقاظها وتوجيهها بواسطة التدريب على المهارات اليدوية اللازمة لصاغة النسيج. - من اجل هذه الغاية وقع اختيار المهندس ويصا واصف على فن النسيج بواسطة السدى (أي الخطوط الطولية Technik der Hochkette) دون الاستعانة بمادج أو تصميمات توصح موضع التنفيذ، إذ أن هذه الطريقة تتيح للأطفال فرصة طويلة ومثمرة ليكشفوا عن مواهبهم.

وجاءت نتائج هذه التجربة بالفعل محققة للأمال التي عقدت عليها، واثمرت في حالات متعددة ثمارا فنية رائعة، وامكن بعد الحرب العالمية الثانية عرض بعض نمادج هذه الاعمال في المدن المصرية، ثم في دار هيئة اليونسكو بباريس.

بعد هذا النجاح قرر رمسيس ويصا واصف وقرينته السيدة صوفيا حورجي ان يعيدا التجربة على نطاق اوسع، وان يعيдаها هذه المرة في منطقة ريفية بعيدا عن مؤثرات المدينة. وهكذا قاما ببناء مركز الفنون اليدوية بالقرب من قرية الحراية، على بعد كيلومترات قليلة من اهرام الجيزة. واقامت مباني المركز حسب الطراز الريفي



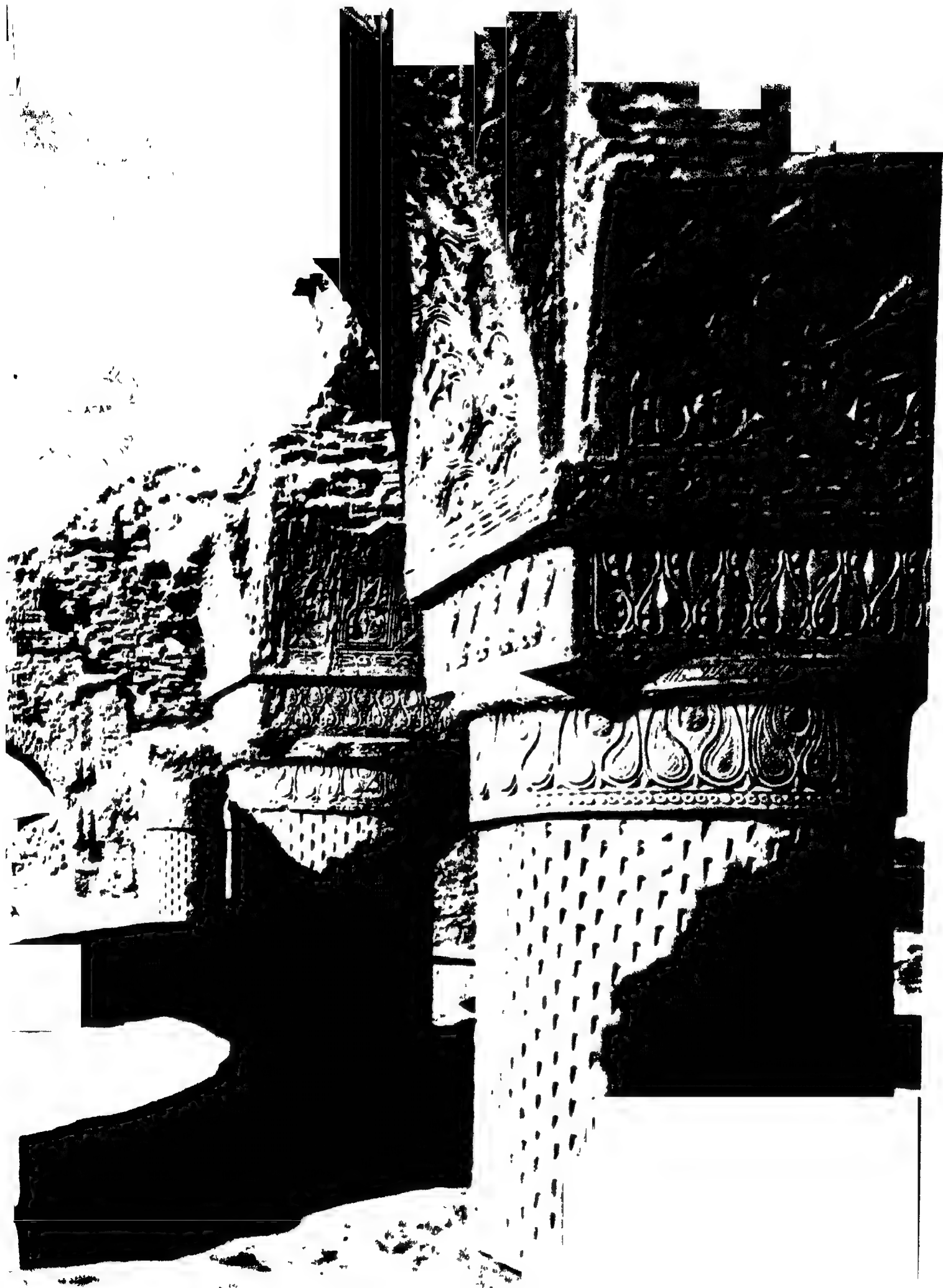
عطیات سلیم حوص ارہار

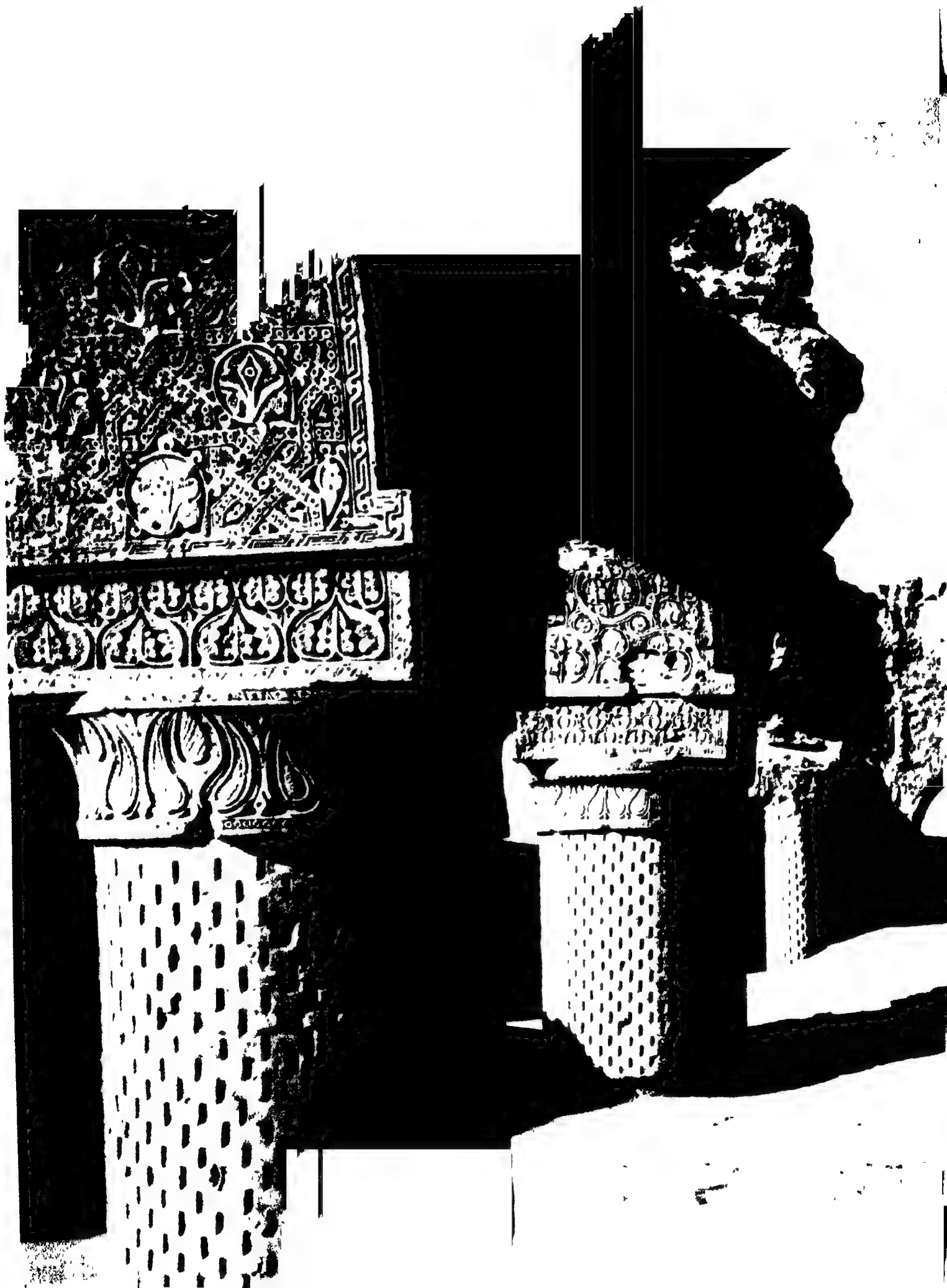


هَام مَوِيَّيْ بَحِيل فِي الْعُرُوب

صورة صفحة ٨٠

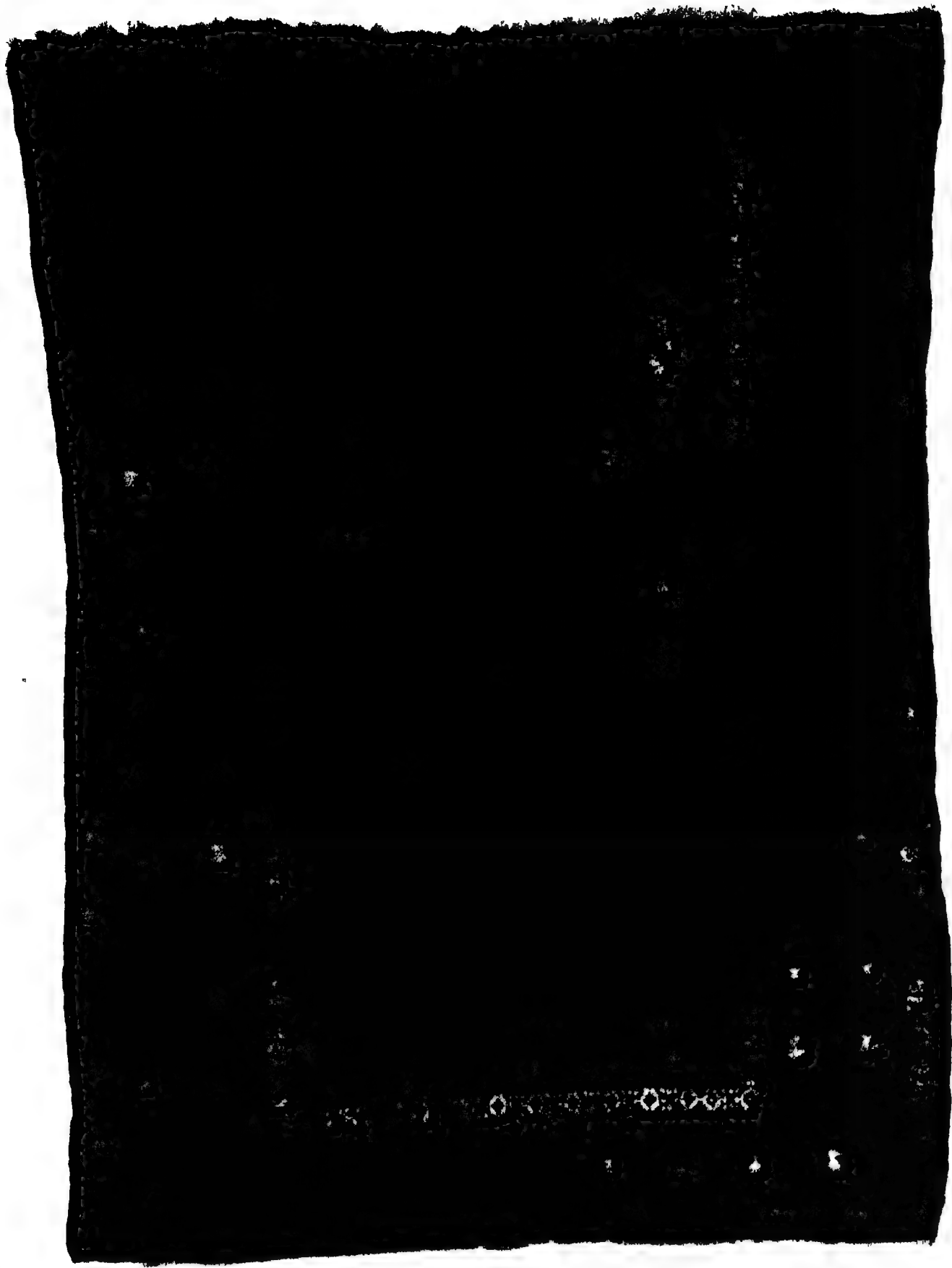
مقطع خلال مسجد حويباد بالقرب من بلخه . افغانستان ، تصوير حورييه نول



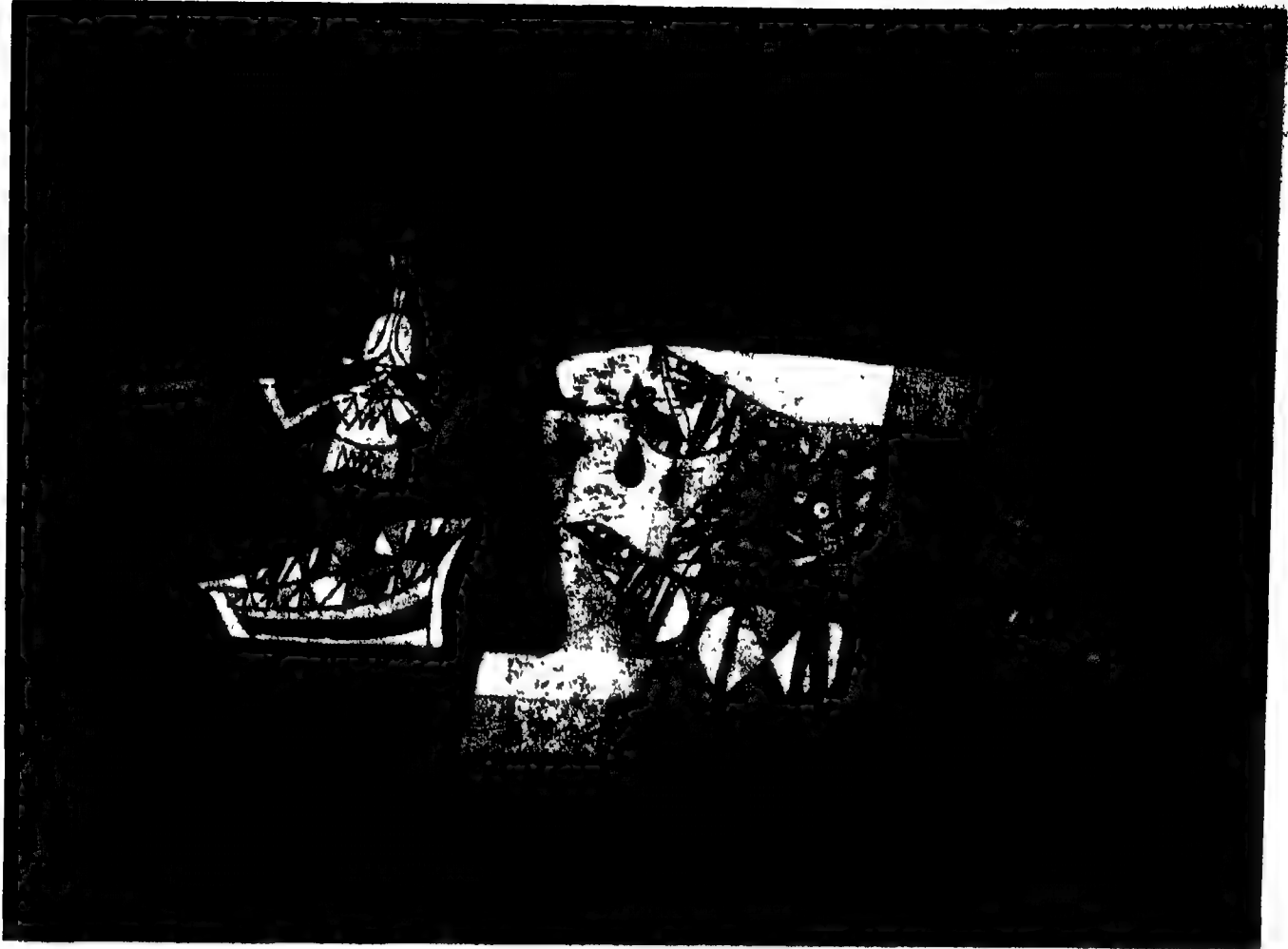




مخاطة صوفية
اصباد . تركيا . القرن الثامن عشر ، متحف الشمع ميونخ

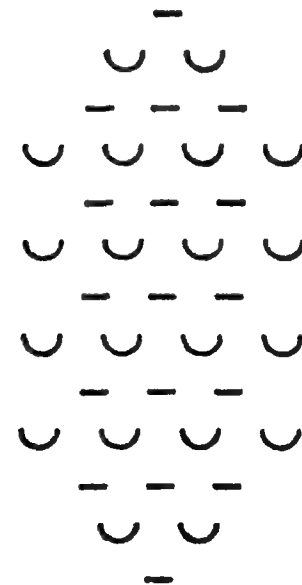


محاداة صوفية، مجهولة الأصل
متحف الشعوب، ميونخ



بول كليخ ، الصيد

FISCHES NACHTGESANG



الاسماك ، كما يقال ، لا تتكلم ، ولا تستطيع النساء ،
ولكن ربما صدر عنها ما يشبه الماء حين تعمر وتعلق الافواه بانتظام
وقد سجل الأديب الألماني الساحر كريستيان مرسن اشترن عشاء الاسماء
في مجموعته الشعرية Die Galgenlieder . وتستطيع تقليد عشاء الاسماك ،
كما يلحج مرسن اشترن في قصيدته ، إذ يفتح ويعلق الافواه دون أن ينطق
شيء . والاسماك تسمى هكذا بجميع اللغات . ولا حاحه بنا الى ترجمة
هذا الماء

النظرية الموسيقية بدأت في سومر

الطيني تعود إلى (١٥٠٠) سنة ق. م.، لكن محتوياتها تعود إلى حقب أقدم بكثير

إن الفصل في ترجمة وتفسير الرقيم الطيني يعود إلى ثلاث سيدات متروحات: الدكتورة آن درايفكورن كيلمر Anne Draffkorn Kilmer، ومساعدة أستاذ في جامعة كاليفورنيا - بركلي، والدكتورة دشسن جيلمين من جامعة لينج بيلحيكا. لقد استخرج اللوح قبل سبعين عاماً^٢ - من قبل جامعة بنسلفانيا - في (نيبور) التي كانت مركزاً ثقافياً لللال الخصب لعدة قرون. وهو، لا ريب، لوح تمرين مدرسي، أي نسخة تلميذ من نص تمريني، هياؤه أحد أساتذة مجمع بيور العلمي (أكسفورد العالم القديم). ويحمل اللوح الطيني، في الأصل، ستة أعمدة من النص المسماري، ثلاثة على كل حاب، لكن القطعة التي استُخرجت وجُلبت إلى متحف الجامعة كانت محرّدة شطر من اللوح الأصلي، وكان المصنوع منها أجزاء فقط من ثلاثة أعمدة على الوجه، ولا شيء في الواقع على الخلف. ولدى المحص الظاهري، لاح أن المحتويات رياضية ومعجمية الخصائص، ولما كان ذلك ضمن نطاق البحث المسماري، فقد لبث هذا اللوح غير مدرّس في أدرج المتحف طوال هذه الأعوام.

(١) السلم الموسيقي الدياتونيكي Diatonic يضم ثمانية أصوات بدءاً من الدرجة الأولى Tonique، وانتهاء بالدرجة الثامنة. حواب (قرار النعمة) Octave Au Tonique وكل صوت منه يمكن أن يكون بداية لسلم جديد، وتتألف أصواته من صوت ومن نصف صوت، يعكس السلم الكروماتيكي Chromatic الذي تتألف أصواته من أصناف أصوات متتابعة (١٢ علامة) بعد العلامة الأولى ويكون مجموع علاماته ١٣ صوتاً. (٢) ٧٠ عاماً قبل تاريخ إعداد هذا البحث.

قبل أعوام قدمت الدكتورة دشسن جيلمين Duchesne-Guillemin من جامعة لينج في بلحيكا، بحثاً سمته «النظرية الموسيقية تبدأ في سومر: اكتشاف سلم موسيقي بابلي»، أوردت فيه الدليل على وجود نظام موسيقي في بلاد سومر، التي عرفت فيما بعد ببلاد بابل، اشتمل على أول سلم دياتونيكي^١ (منتظم القوة) في تاريخ الموسيقى، وربما أيضاً على نظام شكلي للآلورة. إن الآلات الموسيقية، وخصوصاً القيثارات والكمان من بلاد الرافدين القديمة (سومر، آشور وبلاد بابل)، كانت معروفة من عدة أعوام خلت. فليونارد وولي Leonard Woolley مثلاً، إبان التنقيب في الأضرحة الملوكية الشهيرة في أور، كشف عن بقايا تسع كمانير وثلاث قيثائر. والعاهل المدعو (شولجي) الذي حكم في أور حوالي ألني عام قبل المسيح، كان يتباهى بمعرفته العزف على الكنتارة الرخيمة ذات الأعناق الثلاث، والآلة ذات الأوتار الثلاثة التي تشرح القلب، وعلى الأقل عشر آلات موسيقية أخرى، لا تُعرف أشكالها حالياً.

لقد كان الموسيقيون فئة حرفية هامة في ما بين النهرين، وأصحى بعضهم موففين ذوي مناصب رفيعة في البلاط. كانت الموسيقى تُلقن في مدارس بلاد الرافدين، وكان التلميذ عبر الموسيقى موضع ازدراء زملائه. بيد أنه لم يكن يُعرف شيء عن الموسيقى ذاتها. لكن خلال بضعة من الأعوام المنصرمة، بفضل لوح طيني في متحف جامعة بنسلفانيا، مكتوب بالخط المسماري وباللغة البابلية، ومشتتمل على بعض النقوش السومرية، تمّ الوقوف على دلائل إيجابية على وجود نظام موسيقي، كما تمّ الكشف عن وجود سلم موسيقي. إن كتابة الرقيم

Handwritten musical score with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves containing specific performance instructions or part names.

Handwritten labels on the left side of the page include:

- 11
- 1. 2.
- Hor B
- 1. 2.
- pag
- 1. 2.
- (Conte sig)
- 1. ...
- 1. m B
- ibasso
- Tb Ten
- in B
- Tb Basso
- in F
- C B. I.
- Se. 1
- in F
- in C
- Symphony
- Symphony
- 11
- B.

The score is written on a grid of staves, with some staves containing specific musical notation and others containing performance instructions or part names. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves containing specific performance instructions or part names.

Verklärte Nacht von Richard Schrevel

für zwei Viol. & zwei Violoncelli

Sehr langsam

The musical score is written on 16 staves, organized into four systems of four staves each. The tempo is marked "Sehr langsam". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "ppp". The score is written in a cursive, handwritten style.

غير أنه قبل بضعة أعوام، كانت الدكتور (كيلمر) تعدّ دراسة على شرف (بنو لاندسبرجر) - Benno Landsberger - عميد الآشوريات بمناسبة الذكرى السبعين لمولده، وطلبت السماح بنشر اللوح في دراسة عنوانها «قائمة أرقام مائة تيج لعملية حسابية»، وقد طبعت هذه الدراسة في مجلة أورينتاليا وهي مجلة علمية للمعهد الحبري في روما. وأنشاء إعداد هذه الدراسة المعتمدة على نسخة مصورة حصيصاً، تدبّر لها أنه بينما كان العمودان الثاني والثالث مشتملين على قائمة بأرقام وأشياء وعمليات تعود إليها، فإن العمود الأول كان فريداً تماماً، إذ كان يصف أوتار آلات موسيقية، وما إلى ذلك من أسماء الأوتار مع أرقامها وعلاقتها بأسماء الأوتار الأخرى، أو ربما آلات وترية معينة إن المفتاح الرئيسي لفكرة أن بعض الأرقام مثلت أسماء الأوتار عرّضت للدكتور (كيلمر) من واقع أن بعض الأوتار كانت تدعى (أربعة حلقي، ثلاثة حلقي) وهذه الاصطلاحات قد عثر عليها بلوح لم ينشر حتى الآن، مستخرج قبل ثلاثين عاماً في أور، وقد وصفت نسخة منه تحت تصرفها من قبل العالم المسماري الشهير أوليفر غرني (Oliver Gurney) في أكسفورد. ذلك اللوح يخص آلة ذات تسعة أوتار، كانت أوتارها التسعة تُرقم بالتعاقب: ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٤، ٣، ٢، ١، والأوتار الأربعة الأخيرة كانت تسمى هناك: «أربعة حلقي»، «ثلاثة حلقي» إلخ.

لكن الدكتور (كيلمر) عالمة مسمارية وليست موسيقية. لذا لم تكن مهبةً للتعلّل عميقاً في السمات والدلائل الموسيقية لمحتويات ذلك اللوح الطيني. عام ١٩٦٢، قدمت الدكتور دشن جيلمين إلى حاميته شيكاغو مع قرينها، وكان عالماً إرباباً بارزاً، حيث كان محاصراً رائداً وهناك درست محتويات الرقيم الطيني مع الدكتور كيلمر. إن الأستاذ هانس غوتربوك Hans Guterbock، من

المعهد الشرقي، أسدى العون كذلك في قراءة عدة علامات حاسمة، ومع أن تصوير اللوح الذي استندت عليه الدكتور كيلمر في دراستها، كان دقيقاً للغاية، فقد جلبت اللوح ذاته إلى شيكاغو، وذلك لتتاح مقارنة النسخة المصورة مع النسخة الأصلية لضمان صحة القراءة. إعتياداً على ترجمات الدكتور كيلمر وشروحها اللغوية، مصت الدكتور دشن جيلمين في تحليلها للنص من الوجهة الموسيقية، فلاحظت أن الرقبن الأول والثاني لكل خط (سطر) فردي، يكونان متوالية منتظمة: ١، ٥، ٢، ٦، ٣، ٧، ٤، ١، ٥، ٢، ٦، ٣، وأنه بسبب ذلك كان هنالك تعاقب لثلاث طفرات للحوامس، وأربع طفرات للروابع، مما دلها على أوزنة آلة وترية. وُصف أحد الأوتار بأنه «ربيع» وهذا تمّ على نصف نغمة كائنة بين الوترين الثالث والرابع. لقد فطنت أن الدرجات كانت ذات أرقام تختلف عن أرقام الأوتار (فالأخيرة كانت ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٤، ٣، ٢، ١، ٥، ٢، ٦، ٣، ٧)، وقادها ذلك إلى التوصل أن الوترين الثامن والتاسع يعادلان الأول والثاني، الذي يشهد على نظام الأوزنة النغمية الساعية، ويشمل المكافئ للعقد الصوتي الثامن (الحوب).

لقد نشرت دراستها الأولى عام ١٩٦٣ في المجلة الفرنسية (المجلة الموسيقية)، لكنها الآن قامت باكتشافات أوسع قائمة على أساس دراسة معادة للوح الطيني المحفوظ بمتحف بيسلفانيا، وعلى لوح طيني آخر منشور منذ أمد بعيد، من متحف برلين.

وخلاصة القول، إن الدكتورين (دشن جيلمين) و(كيلمر) قد أسهمتا إسهاماً أساسياً في تاريخ الموسيقى، وأصافتا أكثر من ألف عام من المعرفة إلى هذا النطاق من البحث الذي كان حتى الآن يُستقى من المصادر الأغريقية وحسب.

(ترجمة: يعقوب أفرام مصور - بغداد/العراق)



يوهان آدم كليڤ صيوف من الامراطورية العثمانية في قيسا ١٨١٧

CHRISTINE BUSTA · *Türkische Gedichte*

Aus einem Reisebrief

*Fragt mich nicht nach der Geschichte,
dem Erhabenen oder den Zeichen der Zeit!
Zwischen Istanbul und Edirne
über dem ebenen, baumlosen Land
stieg die Sonne, der goldene Basileus,
klirrten die Grillenkohorten des Mittags
um glühende Distelhäupter,
ging weithinschauend am Abend
ein Schäfer Allahs auf Stelzen*

Alt-Ankara

*Dörrend wie Schwalbennester am Fels
Reiche, zerbaut zu Hütten,
Römersteine, gebacken in Lehm,
geköpft als Cäsaren als Mauerschläfer
Ein geduldiger Tamerlan ist die Zeit,
räumt den Bettlern die Zitadelle,
bröckelt das Tempeldach von den Säulen
für die Brut gravitatischer Störche*

قصائد تركية

Verlaufen in Istanbul

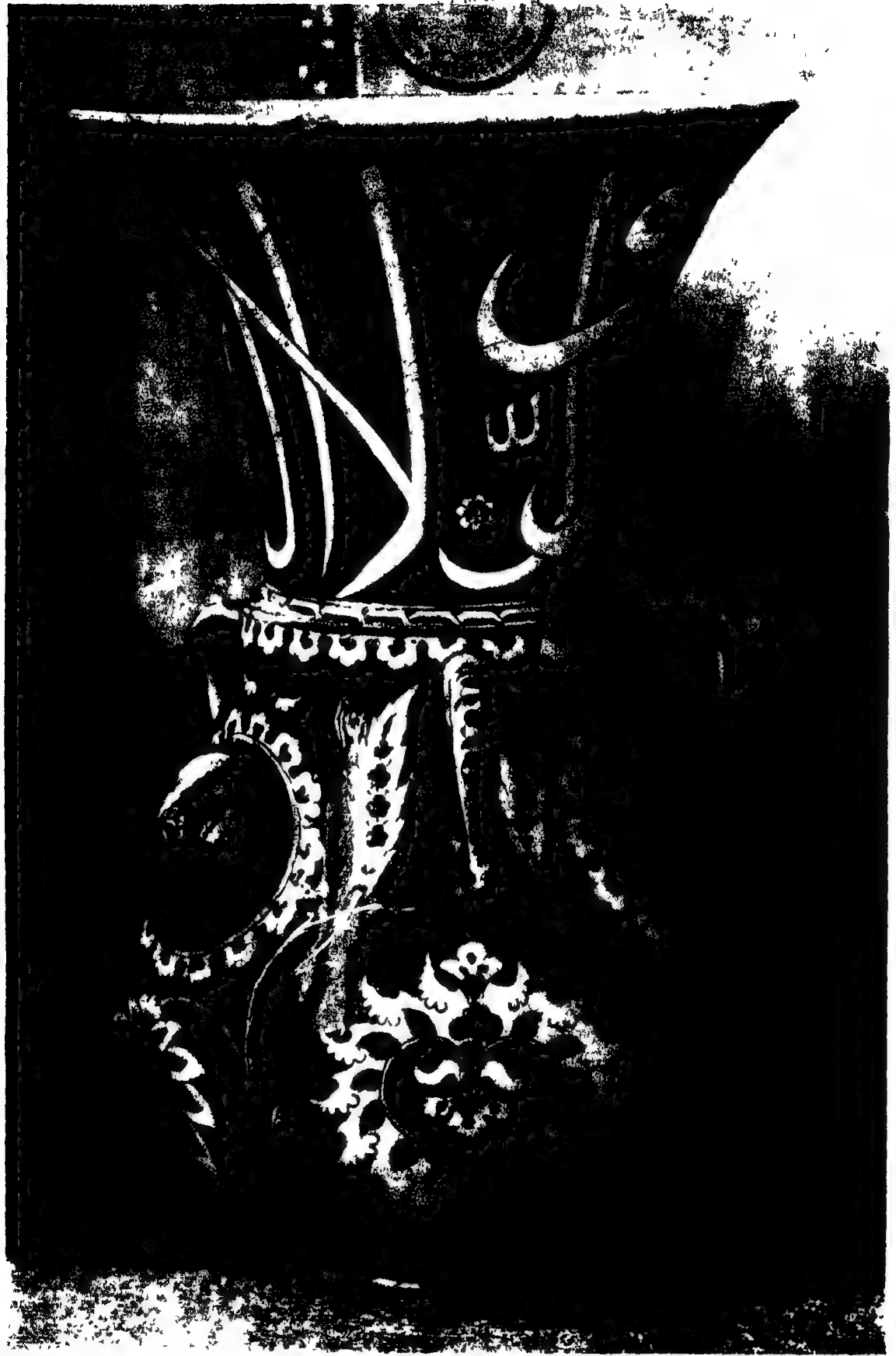
*Sesam streun die Backer auf die Kringel,
winziges Ölkorn, das den Mund mit Fremde
füllt Wem bin ich witternd auf der Fährte?
Im Gewirr der steilen Schattengassen
mischt sich dem Geschmack des Unvertrauten
die vergessne Zauberformel Sesam!
Öffne dich! Von Marchenglanz geblendet,
tret ich in den Orient der Kindheit,
mir zu Füssen glüht das Goldne Horn*

Inselsummer (Burgaz)

*Vertrocknet ist der Mond in den Zisternen,
die Eimer schwingen leer, die Schläuche brockeln
Das Wasserschiff ist wieder nicht gekommen,
und keine Wolke Unauslöschlich brennen
die Sterne sich in Augen ohne Schlaf*



مصباح جامع دمشق
من الجامع الأقصى بالقدس . المتحف البريطاني ، لندن



صور صفحتي ٩٠ و ٩١ من المجلد الرابع من تاريخ الفن الذي نشرته دار رويولين
وعنوان هذا المجلد « الفن الإسلامي » ، من وضع حائين صوردل/تومين ورتولد شولر ، برلين ١٩٧٣ .

DIE GESCHICHTE VOM FLOH UND SEINEN BRÜDERN

Ein Volkslied aus Beirut und dem Libanon
 Vernimm in Andacht die Geschichte
 Und höi von mir, was ich berichte
 Was soll ich dir vom Floh nur sagen!
 Was mußt ich gestern von ihm ertragen!
 Was ich dir vom Floh erzähle,
 Das ist wahr, bei meiner Seele!
 Er schlüpfte unter meine Decke
 Und durchsuchte jede Ecke
 Er kam an meine Seit' gegangen,
 Und seine Zähne waren Zangen
 Meine Kleider all zerriß er,
 Keinen heilen Faden ließ er
 Wei's geschaut, ach, wer's gesehen!
 Um meine Kraft war's bald geschehen
 Von seinen Bissen litt ich – ach! –
 Lief fort, verbarg mich auf dem Dach,
 Versteckte mich, bis der Tag begann
 Und rief, da kam viel Volks heran
 Aus seinem Fell machten wir ein Faß
 Das zehn Zentner Oles maß,
 Schickten den Rest zum Geiberhaus,
 Zehn Wasserschläuche wurden draus
 Von seinem Fell schoren wir die Woll,
 Stopften achtzehn Betten damit voll,
 Daß achtzehn Betten daraus kamen,
 Außer dem, was seine Schwestern nahmen
 Von seinem Blute zapften wir ab,
 Was achtzehn volle Krüge gab,
 Achtzehn, über zwanzig gar,
 Ungerechnet was noch übrig war



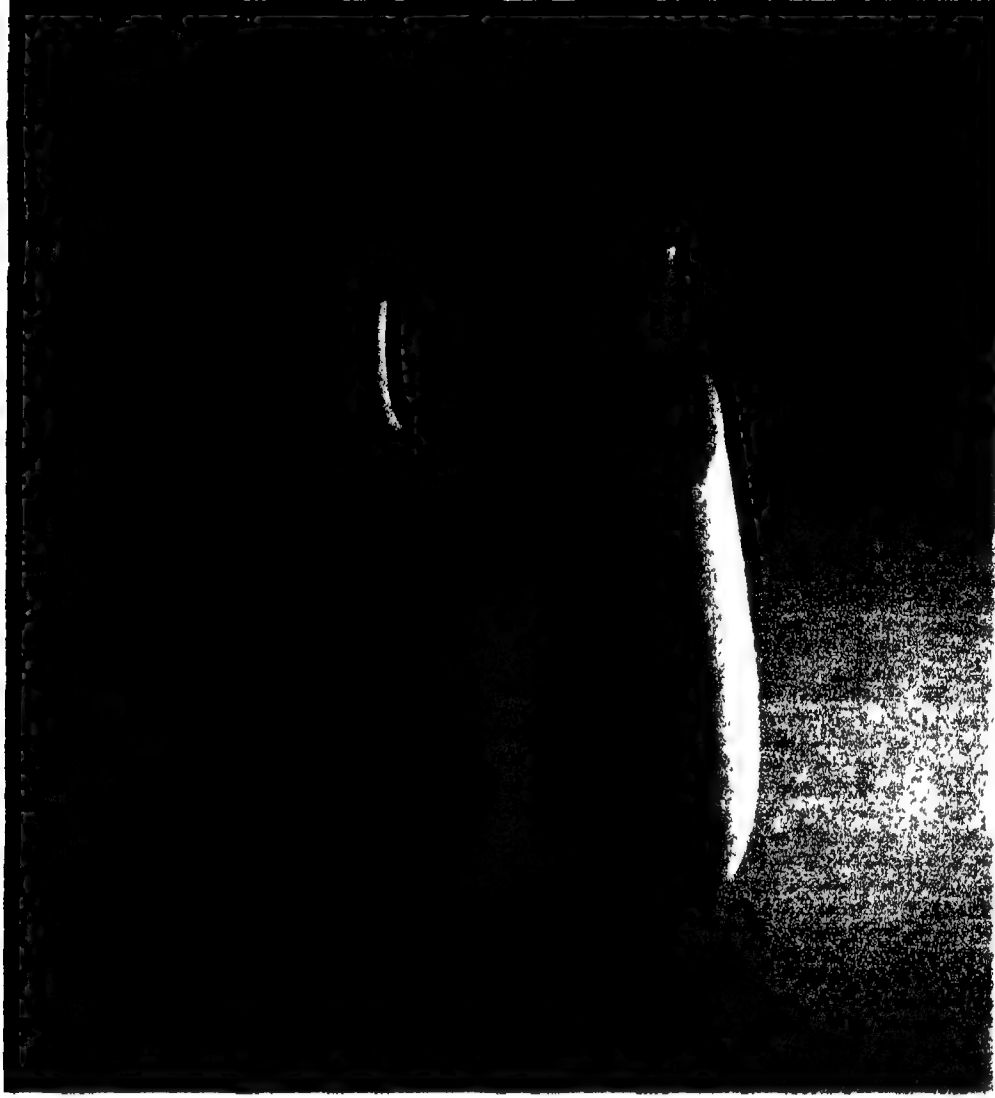
Wir brachten sieben Ochsespann,
 Die schleppten ihn hinter die Mauer dann
 Hinter die Mauer schleppten wir ihn,
 Draußen vorm Dorf versteckten wir ihn,
 In ein Loch gruben wir ihn ein –
 Froh ward ich und litt nimmer Pein,
 Froh ward ich und lebte in Frieden drauf –
 Ich hab's berichtet nach seinem Verlauf
 Und – o Gott, der niemals fehlt! –
 Reine Wahrheit nur erzählt



صفحة من كتاب المستشرق « اينو ليتمان »
مع رسوم من عمل ماركوس بيهر . دار نشر اينزل ، ليريج ١٩٢٥



سیرامیک، عام ۱۹۶۰



سيراميك ، عام ١٩٧٥

سيراميك من عمل اوتو ماير
(من مواليد عام ١٩٠٣ ، ويقطن بالقرب من مدينة بريمن) .
من معرض الفنان بمتحف مدينة بريمن (متحف فوكه) ، عام ١٩٧٥
ويعتبر اوتوماير من كبار الفنانين الالمان في مجال السيراميك ، ويلعب هذا الفنان بوجه خاص في صياغة الاواني . ونشر في التالي نموذجين منها
يعودان الى عامي ١٩٦٥ و ١٩٧٥ .



Aufrichtig glauben

«الايمان الصادق» ، من عمل أحمد مصطفى (مصر).



الفهرست

٤ هارتموت فون هينتيغ ، أربعة أجيال ... هل هي أربعة عوالم ؟

Hartmut von Hentig, Vier Generationen - vier Welten?

٣٠ بولا بكر مودرزون : من ملف حياتها وأعمالها

Paula Becker-Modersohn, Chronik ihres Lebens und ihrer Kunst

٤٦ فرنر كول شميدت ، إرنست تيودور هوفمان

Werner Kohlschmidt, E.T.A. Hoffmann

٥٥ إرنست تيودور هوفمان ، دون جوان

حادث عرب يقع لمسافر

E.T.A. Hoffmann, Don Juan

٦٥ هوفمان وأوبرا موزرت «دون جوان»

Hoffmann und Mozarts Oper »Don Juan«

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بموته و إعداد هذا العدد

ترجمات: Dr. Mustata Maher, Kairo, Dr. Nagi Naguib, Berlin, Dr. Magdi Youssef, Bochum, Dr. Abdel Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, München 20, Bundesrepublik Deutschland

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

٦٩ قصائد في السجاد من ايران وألمانيا
Teppich-Gedichte aus Persien und Deutschland

٨٠ جوته، الطبيعة Goethe, Natur
أغنية مايو Mailed

٩٠ الصور المشوهة («الانمورفوز») Anamorphosen

صورة الفلاف:
للمبار على الدسوقي، القاهرة، ١٩٧٥

تظهر مجلة «فكر ومن» العربية مؤقثاً مرتين في السنة - الاشتراك ١٢ مارك ألماني عربي، - السحرة الواحدة ٦ مارك ألماني؛ ثم الاشتراك
المحصص للطلبة ٧ مارك ألماني - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صمّم الحروف Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

هارتموت فون هينتج

أربعة أجيال... هل هي أربعة عوالم؟

يقدمها باعتبارها مشاكل العبر، ومنطور رؤيته لمشاكله التربوية الحيوية ومؤلف المقال من أُرر التربويين العاملين في حقل التربية العملية والتدريب في المانيا، وهو ينظر إلى قضية الأجيال من منظور خبرته العملية كمر للشيء، وهو حين يطرح القضية يعبر أيضا عن الهوة بين القضية كما تواحهه في الممارسة والواقع وبينها حين يحاول التعبير عنها والتطوير لها واقتراح الحلول لها.

يتناول المقال التالي قضايا التربية في المجتمع الصناعي المتقدم، ويعرض لمشكلة الأجيال ومشاكل الشيء في ظل نظام توزيع العمل في المجتمع الصناعي الحديث، وبطبيعة الحال تختلف قضايا التربية والتعليم وقضايا الشيء في المجتمع الصناعي العربي عنها في المجتمعات النامية والمجتمعات العربية.

قد تكون بعض جواب القضية التي يطرحها المؤلف عربية على القارئ العربي. ولكنها تقدمها أيضا لعرائها،

وعن بحث عن الأسباب، أو سعى لمعرفة الأسباب. وما لا يلاحظه هو أن هذا التقسيم يتيح لادعاء الكبار أن من حقهم تنظيم العالم وفقاً لأعراسهم. وهو تقسيم نخسده نحن لأسباب أخرى، فعظم التدابير والإجراءات التي نتخذها لكي نعيد الأطفال والشباب والشيوخ إلى عالم مشترك، نفرض أن الطفولة والشباب والكهولة هي أشكال خاصة للحياة، وأنه ينبغي أن يعبر بعض الشيء من هذه العوالم الثلاثة، ومن علاقتنا بها بدلا من أن يعبر من عالمنا الأصلي الذي خلق هذه الحالات الثلاثة.

وهكذا قادني الترتيب السابق... إلى تصور أعمق... عن الموضوع المطروح.

لقد صيغ الموضوع الذي طلب مني لهذه المحاضرة على هيئة سؤال يتناول شيئا يتسم بالعموم. بالإضافة إلى ذلك، فهو يتضمن من وجهة نظري أربعة أسئلة أخرى - ما هو الخليل؟

- لماذا يدور الحديث هنا عن أربعة أجيال؟
- كيف يمكن فهم هذا التعبير المجازي «صورة العالم» - لطفل على سبيل المثال؟

- ما هي أسباب إلقاء هذا السؤال؟
وعند ترتيبتي للأسئلة المذكورة، لاحظت أن جزءاً كبيراً من المشكلة المعنية يكمن في طرق تصورها وتفكيرها.

فنحن نرى عالم حياتنا المشتركة يتمكك بعضه عن بعض، فهناك عالم للأطفال، وعالم للشباب، وعالم للشيوخ. وتشكل هذه العوالم الثلاثة هوامش حاببية لعالم الكبار (أو البالغين) ويعيش بعضها عن البعض الآخر في عرنة، بل إن علاقة بعضها بالآخر علاقة عدائية.

(١) أقيمت هذه المحاضرة في امتتاح مؤتمر العلوم الاجتماعية الذي عقد بمدينة كيل عام ١٩٧٥

ما هو الجيل؟

الإنسانية لم تكن لتوجد، ولا الحضارة ولا ما سمي به التعليم أو التربية أو التقاليد، وما يرتبط بها من صعوبات وزاعات . . . والشخص الذي يمكنه أن يحصي الأجيال كذلك لم يكن ليوجد . . . وما كان لمفهوم الأجيال وتعايقها أية قيمة . لو أن الإنسانية كانت تتناسل مثل الجعران أو اليرقات ثم تختفي عن طهر الأرض مرة واحدة، كي تظهر مرة أخرى بصورة مختلفة.

من هذه المداعبات الخيالية التي قرأت عنها مؤخراً لدى كارل ماسهايم^٢. (من أن دافيد هيوم تحيلها متمثلاً في ذلك بالفراشات والديدان) لا يمكن أن نتعلم شيئاً قطعاً عن معنى «تعبير الأجيال»، ولكنا قد نعرف شيئاً عن عواقب هذا التعبير . عن معنى التقاليد . . . عن معنى استمرار العطاء . . . عن معنى تغيير أو رفض الخبرات المتراكمة عبر الأجيال.

الأجيال لا توجد لأنه توحد تقاليد، فالعكس هو الصحيح. من هذه التصورات لا يمكن أن نعرف أيضاً. لماذا لم يخلقنا الله مثل الجعران - على سبيل المثال - وبمكنا أن نعرف: لماذا أو فيم يعتبر تغيير الأجيال شيئاً مهماً بالنسبة لنا. فهو يصحح المجال للتحديد البيولوجي والحضاري، وبتجميع المعارف والمهارات أو طرح ما لا جدوى منها حاباً، أي أنه وسيلة لما سمي به شيء من الحذر: «بالتقدم»، أو بمعنى أدق. وسيلة للتكيف مع الظروف المتغيرة

ولكي يحدث هذا التطور فلا بد أيضاً من توفر شرط آخر، هو أن الناس جميعاً لو كانوا يؤسسون أسرهم ويحبون الأطفال بين الخامسة والعشرين والثلاثين من أعمارهم، لكان لا بد أن تبدأ الإنسانية كل ثلاثين عاماً بشكل جديد، ولكن ذلك لا يحدث لأن كل الناس لا يتزوجون ولا يسجون أطفالاً في نفس الوقت، فالعالم يتجدد كل يوم بقدر محدود، ولذلك يبقى إجمالاً كما هو.

إن الأجيال المتوسطة العديدة، التي تتفاوت في الأعمار

هي الحقيقة الاجتماعية: أما أن نحاول حصر عدد الأجيال فهذا ضرب من الخيال.

إن انتمى شخص ما إلى الجيل الذي أنتمى إليه، أو إلى الجيل الذي يليه - مثلاً - أو اندمجت الأجيال في جيل واحد، فليس لذلك علاقة ما بطبيعة السن، وإنما بالخبرة التاريخية المشتركة، ولا يتوقف الأمر على نوعية الخبرة ذاتها، وإنما على الطريقة التي أدركت بها هذه الخبرة.

فعام ١٩٤٥ مثلاً هو شيء مختلف بالنسبة إلى الأشخاص، فهو بالنسبة لشخص يبلغ الحسنيين من عمره ويعيش هذا العام، نهاية لحرب ثانية خاسرة، وبالنسبة لابه البالغ خمسة عشر عاماً، بدء مرحلة جديدة، وبالنسبة لشباب عمره خمسة وعشرون عاماً، نهاية لفترة شبابه الأول وعودة إلى النظام الاجتماعي السابق على الحرب. كما أن آخر يبلغ خمسة عشر عاماً، ويعيش هذا العام، يراه تعويلاً لفرصة إثبات قدراته (بالاشتراك في الحرب)، أو آخر يبلغ خمسة أعوام فقط، يراه لحظة غريبة يغير فيها الآخرون فجأة آراءهم وسلوكهم، وإن كان ذلك لا يعني بالنسبة إليه شيئاً

وينطبق هذا إلى مدى أبعد حين تتفاوت خبرة الناس بالمؤسسات القائمة، وبالانحاضات والظروف السائدة، وحين تنعكس هذه الخبرة في مراحل تالية في صورة مواقف، وردود أفعال متباينة.

لهذا يكاد يبدو عسيراً أن تنتج حققة ما من الزمن «أجيالاً» متساوية في خصائصها.

إن الأجيال بهذا المعنى هي في العال من اختراع القرائح القوية التي تحد لوصف هذه الأجيال صيغاً موجية معبرة، مثل: الجيل المتشكك. أو من نتاج موقف أو ظاهرة تحتاج إلى الإيضاح، مثل: حركة الطلاب. أو من أجل المقالة والمعارضة، مثل: حيل الأرباء.

*

Karl Mannheim Das Problem der Generation, in (٢ L v Friedeburg, hrsg Jugend in der modernen Gesellschaft Köln/Berlin 1965 (Kiepenheuer & Witsch)

١٦٥٨ يشاهد سبعة أعمار للإنسان على هيئة مدرج .
طفل - صدي - فتى - شاب - رجل - كهل - شيخ
هذا للجس المذكور . أما الجنس المؤنث فمرحلة :
طفلة - بنت - فتاة - امرأة - كهلة - عجوز

والتدرج المذكور على اللوحة من باب المرات اللعوي
وقد يمحكا - إذا ما أردنا الاستمرار فيه - أن يصل إلى
اثنى عشر احتلافا في درجات العمر . وربما أكثر .
ولكن ما نتعلمه حقيقة من هذه اللوحة القديمة هو أن
التقسيمات المحددة ليست شيئا طبيعيا . وأنه لتبرير هذا
التقسيم إلى أربعة أحيال لا بد أن نبحث عن الأسباب
الخاصة بذلك . رغم أنه ترتيب غير متناسق .
(ويبدو عدم التناسق أوضح إن أدخلنا في الاعتبار مجموعة
الأعمار الخامسة التي تتمتع بوضع خاص . كما أن
لها مؤسساتها الخاصة . والتي لها وضعها واعتبارها
وقيمتها الخاصة في مجتمعنا . ونعيها : الأطفال
الرضع . والأطفال الصغار .)

والحقيقة أن تعبيرات حيل « الطفولة » و « الشباب » هي
تعبيرات تاريخية حديثة نسبيا . فلقد وحدث أولاهما
كشكل خاص متميز في الحياة . وكفئة اجتماعية مد
القريب الخامس عشر والسادس عشر في أوربا . ويذكر
المؤرخون أنها أحدث مكانها لاكتشافين تاريخيين . هما :
الأسرة والمدرسة

أما الشباب فمد القريب التاسع عشر والثامن عشر .
سبب المدارس العالية والخدمة العسكرية .
إلا أن هذه الوقائع المسطرة . تعتبر شيئا مفاحشا إلى
حد ما . ألم يوجد في كل وقت أسر وأطفال . حتى
يستطيع المرء أن يميز بين الصبيان والفتيان والشباب . . .
والفتيات والشابات . . . وبين الكبار أو الراشدين ؟
لقد وجد بالفعل هذا التمييز . ولكن في أماكن أخرى .
متحدا معي مختلفا ، فقد ظهر بصورة واضحة في مجتمعات
القرون الوسطى - وكما أحب أن أصيف : في مجتمعات

حين يتحدث المرء عن أربعة أحيال معاصرة . ويعي
شيئا أكثر من « مجموعة الأعمار » . وحين نميز هذه الأحيال
كأربعة عوالم . فلا بد من وجود خيرات أساسية مشتركة
لمجموعة الأعمار المختلفة

في هذه الحياة لاند - وإن ضعف الأمل - أن نستطيع
عن طريق إحراء ما . أو مجموعة من الإحراءات . رفع
الفواصل والخواهر بين هذه العوالم . القائمة بالفعل .

أربعة أحيال . . . لماذا؟

نتكلم عادة عن ثلاثة أحيال . ونقصد تلك الأحيال التي
يرى الإنسان نفسه في إطارها الطفل . والداه . أحداه
وتعرف هذه الأحيال الثلاثة بعضها بعضا عن قرب . كما
أما تعيش في نفس الوق
أما الحيل الرابع . حيل الأحدا الأستق . فهو شيء نادر
في رماسا الحاصر . كما أنه لا يدخل قطعا في
موضوعنا

ما نقصده في الواقع هو « الأحيال » بالمعنى العام . أي
ما يسعى أن يطلق عليها « مجموعات الأعمار » . وأشكال
الحياة التي تنفق معها الطفولة - الشباب - الكهولة -
الشبحوحة

وهذا التقسيم مألوف لدينا . حتى إذا اعتبر أي تقسيم
آخر . عربيا ومنتعلا . أو غير ضروري
من فترة قصيرة شاهدت لوحة حاسية يعود تاريخها إلى
نهاية القرن الثامن عشر . وعليها أكثر من اثني عشرة
مجموعة من الأعمار . وكانت الاختلافات بينها في الطول
والحجم . وبعض الصفات الأخر (أشكال . المهد .
المشاية ، الدق ، الطارة . العكار) أكثر منها في الوظائف
(المشار إليها بواسطة لعب الأطفال . الكتب المدرسية .
الروحية) . أي أن مراحل الانتقال كانت أكثر أهمية من
التدرج الهرمي بين هذه الأحيال .

وفي كتاب : العالم المصور لكومبيوس الذي يعود إلى عام

البحر الأبيض المتوسط - التي نجد بها هذه الصورة حتى الآن: فالطفل يمو داخل هذه المجتمعات حاملاً يستطيع الحركة ثم يبدي القدرة على تعريف الآخرين بما يريد، وهو يعيش مع الكبار في علاقة تعلم طبيعية، وخالية من الشكليات، سواء كان ذلك يتعلق بمعونة العالم المحيط به، أو بمعونة الدين، أو بمعرفة اللغة أو العادات . . . أو بأمور الجنس أو المهارة الحرفية. وهو يلبس نفس اللباس، ويلعب نفس الألعاب، ويرى ويسمع نفس الأشياء التي يراها ويسمعها الكبار - ولدى المجموعتين نفس الأوقات - وبأكلون ويشربون نفس الشيء، كما لا يوحد للطفل أي محال مفصل عن الكبار.

وعندما تكوّن الأسرة الصغيرة في القرين الخامس عشر والسادس عشر - بمساعدة ودعم الدولة المركزية - عن طريق التحلل - قانونياً وعملياً - من الارتباط بالعائلات الكبيرة، والروابط الأسرية، بدأت تتجه نحو الاهتمام بأطفالها. وأصبح الطفل ذلك «المدلل المرح» موضوعاً للعناية والتربية الحلقية. وبعد أن كان شريكاً في كل شيء، أصبح تلميذاً معزلاً ومسوذاً . . . فلقد خلق علم التربية لنفسه. «الطفولة».

ولقيت الأسرة - بأدائها هذه الوظيفة - اعترافاً وتشجيعاً متزايدين من الكنيسة . . . وأصبحت «الأبوة» وظيفة اجتماعية.

ثم جاءت المدارس بالإضافة إلى ذلك في القرين السادس عشر والسابع عشر، وعرفت الطفولة واستخدمت بطريقة منظمة - خصوصاً من اليسوعيين قل الكل - كفترة التشكيل الحقيقي للإنسان. وبالتالي فلقد تنافست المدرسة هي الأخرى مع الأسرة في مراوغة تأثيراتها بقوة، لتعريب الطفل عن المجتمع الذي يعيش فيه. كما كان تطور العمل الحرفي وانعزاله عن مجرد سد احتياجات الأسرة، وعملية التصنيع التي تلتها، سدين آخرين لعملية تضيق الحناق التربوي على الأطفال.

كذلك. فإن حصار المدن الكبيرة الحالية بحركة مرورها

المزدحمة، وتعليمات أمنها، وانعزال الناس بعضهم عن البعض في مساكنهم، وقوانين حماية الصغار من العمل . . الخ كل ذلك أوجد مقداراً هائلاً من التعليمات التي يحب على الطفل أن يتعلمها، ووضعه فيما يشبه المحجر الصحي.

أما «الشباب» كمستوى اجتماعي، فهو أقدم تاريخياً إلى حد ما . . . وأحدث إلى حد ما في نفس الوقت من تعبير الطفولة، فلقد كانت عائلات السلاء تدفع بأبنائها في مرحلة الفتوة إلى تدريبات ونظم فروسية خاصة . . . أما أبناء الرارعين، والحرفيين، والبرحوارية الصغيرة، فكان عليهم في المعتاد - وكان ذلك ضرورياً للأبناء الأصغر سناً - أن يتعلموا حرفة في أي مكان.

وعموماً فلا يهمنا هنا أن نذكر أن الفتيان كانوا يبدؤون في تعلم الحرفة قبل سن اللوغ بفترة طويلة. (تذكر لوحة توماس أن ذلك كان يتم بين سن التاسعة والعاشر والنصف)، أو أية حرفة كانوا يتعلمون . . . ولكن ما يهمنا هنا هو الإشارة إلى أنه قد وجد في هذه الفترة نمط حياة خاص للشباب . . . وبعض المؤسسات الخاصة التي لم يلتحق بها أي منهم بانتظام.

ومع الإصلاحات التي تمت في النظم التعليمية في القرين السادس عشر والسابع عشر ظهرت المدارس العالية للفتيان الأكبر سناً . . . وتكوّن معها «مجموعة عمر» مغلفة على نفسها لمن لم يعودوا بعد أطفالاً. كما أنهم لم يصحوا بعد كباراً.

حتى هذه الفترة لم يكن «الشباب» قد تم تعريفه بعد، وبفرض الخدمة العسكرية الإلزامية تحت حكم أمراء الحكم المطلق الإقطاعيين في القرن السابع عشر تحدد ذلك.

إن كلمات مثل تلميذ، أو طالب، أو فتى، أو صبي، أو شاب قد استخدمت بشكل متناوب لنفس الشخص،

وذلك في وقت كان يمكن فيه لفتى في الرابع عشر من عمره أن يكون طالبا بالجامعة أو ملارما في جيش لويس الرابع عشر.

إن الأجيال التي يتناولها الحديث هنا، قد تكونت تاريخيا، وارتبطت بنظم اجتماعية محددة، ولا يعني ذلك - كما يحلو للبعض اليوم أن يقدم الحجج في مواجهة الأحداث التاريخية - أنها قد حدثت بشكل اعتباطي، أو أنه يمكن التغلب على آثارها بسهولة . . . بقدر ما يعني أنه يجب البحث عن الأسباب التي تختفي وراء هذه الطواهر التي شاهدها

وليس من الديهي - كما يبدو - أن تكون هناك نخاب الطفولة والشباب مرحلة أخرى أكثر طولا وأهمية، ألا وهي مرحلة « الكار ». كفترة النشاط المظم وتحمل المسؤولية. وتكوين الأسرة ثم مرحلة الشيخوخة، كفترة الاسحاح الإجاري أو الاختياري من هذا النشاط . . . ولكننا نجد في تاريخ الحضارات المختلفة في كل مكان، أن لا بد على الإنسان أن يعمل، أما التقسيم لمراحل العمر فليس فيه اختلاف دو سال.

المجتمع هو الذي يخلق في الواقع مراحل الأعمار المختلفة. لأنه يحتاجها بهذا الشكل أو ذاك، إنه هو الشخص الساضع الذي يقف وسط الدرج عند كومبوس، في حين يقف الآخرون عن يمينه ويساره على الدرج الصاعد إليه أو الهابط منه وإله مصدر التقسيمات، والإجراءات والقيم. في صفه يقف القانون الخلقى . . . وهو الذي يحمل المسؤولية ويحدد الواجبات . . . وعليه حماية الأطفال وزييتهم . . . وتوجيه الشباب والنشء (الصبيان - الحرفيين - الطلبة - الجود . . . الخ) إلى واجباتهم. وإشراكهم في المسؤولية والعبء . . . كما أنه المسؤول عن رعاية المتقدمين في العمر.

منى وفي أية لحظة من حياتنا اعتليا وسط هذا الدرج المهم

كيف حملنا هذه الأعباء . . . ؟ أليست مشكله المتقدمين في العمر أنهم لا يلاحظون أن هذه الدرجة العالية قد انتزعت منهم؟

ومع المسؤوليات يأتي الشك والانهام والتهديد، التي توضح من حديد حيرة « الكار » مع أنفسهم ومع غيرهم مثل.

- الأطفال المعرورين

- النشء، والشباب « العريب » في بيئته

- المسنون الذين يعيشون في عزلة دون أمل.

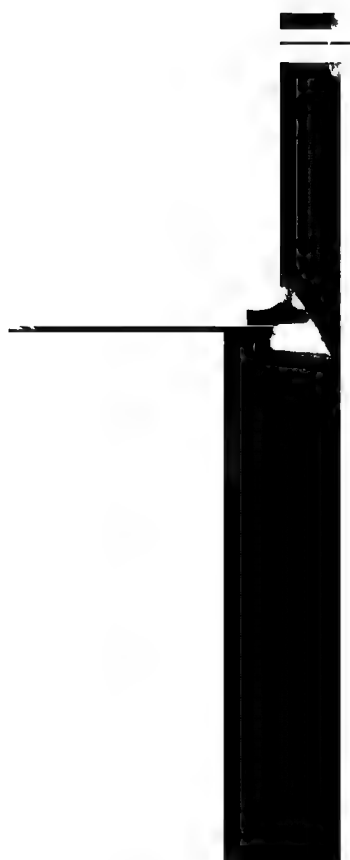
أليس مع ٩٠ / من المشاكل هو عالم الكبار، مما يعيه من حصاره، واستمرار، وتقدم، وبظام، وسلام. ومسؤولية، وحقيقة، وعدالة، وأمن، ومهنة؟

أما الأطفال في وسعهم النظر إلى الكوارث كما لو كانت مدعاة للهو. كما أنهم عرصة لليأس في ظل الرعاية والحماية. فقد يحدون نشوة في خدمة الآخرين. وقد يصيهم فرح عظيم من حراء الحرية. وفي وسعهم طلب الشيء وبقيصه . . . والعدالة مثلهم الأعلى، ولكنهم في اللحظة الأخيرة قد يراولون العنف بأنفسهم . . . بل إن تناقص المشاعر والأفكار لدى النشء أعظم وأبعد مدى مما لدى الكبار

إن فترة « النشء » كما سترجعها في الذاكرة وكما راها هولسا، هي في مطارها مرحلة فصام (شبروربي) أما النشء فينظر إلى حياة الكبار على أنها حياة مشطورة وملتئة بقدر كبير من الصاق

والمسنون أيضا - المتعنون منهم والعند (ح عبيد)، الماكرون والمترومون، المدعون الحكمة والحكماء - لهم رؤية أساسية معارفة للحياة عند متوسطي الأعمار.

لو تركنا الأحيال الأخرى تصور لنا ببيان الحياة، وعلاقة الأعمار المختلفة بعضها مع البعض الآخر، فلن تصور لنا حتما مصة الشرف التي وضعها كومينيوس، والتي يعتليها الكبار باعتبارهم محور الحياة وقتها. واعتبارهم مدبري هذا العالم المشترك، وأهل الحل والربط فيه.



ستصور هذه الأجيال الأخرى العالم قطعاً في شكل آخر . . . قد تصوره كسرح عرائس ، أو متاهة ، أو جزيرة يعيش عليها أناس متوحشون ، ولكن من المرجح أنها لن تصور العالم كما راه نحن كأربعة عوالم مفصلة .

•

ماذا تعني صورة العالم «كأربعة عوالم»؟

ماذا يكون لو أن الجعران والهراشات تناسل مثل الإنسان . . . ؟

تخيل دافيد هوم أيضاً هذه الفكرة وذهب إلى أنها في هذه الحالة ستبحث في كل حيل من حديد عن شكل المجتمع وشكل الحكومة التي تكفل لها الاستمرار . والفرد يفهم في العادة ما يقوم به نفسه . ولكن يصعب عليه أن يفهم ما يقصده الآخرون

ولأننا لسنا مثل الجعران والهراشات . فإن الحلف لا بد أن يتعلم من السلف . أي عالم هذا . وأية فرص وأية أخطار تخرج منه . وأية أدوات يمكن للمرء أن يستخدمها . وحتى يتحقق ذلك يقدم السلف حراً من تخطيطاته وحراته حول هذا العالم وعموما فهم لا يقدمون هذا العطاء دون مقابل . فهم يعرفون أنه سيأتي اليوم الذي يتقدمون فيه في العمر . وتقص فيه إمكانياتهم . ويعتمدون فيه على لياقة ومهارة اللاحقين . إلهم يعيشون جميعاً في عالم واحد . وهذه الرعة في التقسيم إلى عوالم محتلمة قد يصح أمراً خطراً . هذا ما يمكن نظرياً على الأقل أن نعرفه بسهولة

أما ما لا نعرفه بسهولة فهو ما إذا كان الحيل الحديد قد استفاد فيما نقل إليه . ولذلك فإن على المتقدمين في العمر أن يعموا الطر في ما يحب عليهم أن يعطوه من ثقافتهم ، وكيف يمكنهم أن يوضحوا هذا الحرة ويرروه . والطفل يسأل عادة . «لماذا لا يدعي لي أن أضرب الآخرين . . . ؟» كيف يصح المرء عنياً لأي عرض

توجد الكنائس؟ من هو المسؤول عن وجود أما كن للسيارات أكثر من أما كن للعب الأطفال؟»

من خلال تغير الأسئلة في هذا العالم المتغير ، ومن خلال ما يبدل من جهد لصياغة الإجابات من حديد بصورة مقنعة ، يبقى هذا العالم الواحد المشترك ، وتستمر الحصاره .

إن وحدة العالم المشترك ليست فرصاً ، أو حالة طبيعية نأسف على احتوائها أو تحطيمها ، وإنما هي مسؤولية وعاء . علينا أن نقوم به .

لا يكون أبناء الحيل المقل عالمًا جديدًا ، كما أنهم ليسوا أيضاً جزءاً من عالمنا الحاصر بالدهاء ، وإنما يصحون حراً من خلال مجهوداتنا . وإذا كنا نحن أنفسنا - كما حاولت أن أوضح في الفقرات السابقة - قدأ قمنا في حضارتنا تلك الحواحر بين الأجيال ، فلا بد - إذن - من جهد مصاعف صمم من أحل المحافظة على هذه الوحدة . ومن أحل الاستمرار الحضاري .

وعلياً أن ندرك أن التقاليد ستقف بأشكالها المنقولة ححر عثرة أمام هذه المجهودات . . . فالتقاليد مثلاً تعوقنا عن إدراك أنه ليس المتقدمون في العمر اليوم هم الذين يرشدون الشباب ، ولكنهم رفقاء أعمارهم ، فعلى الكبار اليوم - في هذه الحصاره المتطورة بشكل سريع - ألا يقعوا في الخطأ فيعتروا أن ما أنتحوه وقاموا به هو الحقيقة النهائية . فمن المحتمل أنهم يبالغون في تقدير قيمة إنجازاتهم أو التقليل من أخطارها

وترى مارجريت ميد - وهي التي تمثل هذه النظرية بشكل أكثر حسارة - أننا على أبواب حقبة حديدية تماماً من الحصاره . لا نستطيع أن نقيم فيها معنى اكتشافاتنا ومعارفنا . وأنعاد أفعالنا ، وماهية مؤسساتنا ، وأن ذلك سينصح أولاً للحيل التالي

ومعنى هذا أنه ينبغي علينا أن نكون على استعداد لأن نتعلم من خلال خبرة الحيل القادم .

وإذا مصيباً نحن الكبار في النظر إلى قيسا ووجهاتنا





هودست اتس . رأس . ۱۹۷۳



هورست اشس رأسه اثنا عشرة عاماً ، ١٩٧٦/٧٥

... باعتبارها المعيار، فإن الجيل اللاحق لن يستطيع أن يتعلم ما هو ضروري لطور النضج - طور حياة الكبار - وأقصد به المسؤولية الشخصية في عالم لم يصنعه بأنفسهم.

والأطفال يريدون أن يملتوا من مرحلة الطفولة بأي ثمن ... أن يصحوا كباراً ... غير مقبدين ... أصحاب حق مثلنا.

أما النشء فيمتنعون عن تحمل المسؤولية. عن قبول النظام السائد، ويهاجرون إلى الداخل - إلى داخل أنفسهم.

ولم يعد صراع الأجيال يعبر عن مجرد صعوبات عادية. أو صحية أو عن صعوبة توصيل وترير حصاره

تاريخية معقدة بحديداتها الكثيرة ... وإنما يبدو الكسار اليوم وكأنهم عاхرون عن تقديم تفسير مقنع

على الإطلاق، لترير هذه الحصاره التي يمكن أن تحدث فيها فيننام، ومعسكرات اعتقال الساريين .

ترير حصاره يستطيع المرء فيها أن يتنأ بمعظم الولايات ... ولكنه لا يكاد يستطيع أن يجمع حدوثها

فهي حصاره تأتي بمعظم الإحراءات والتدابير التي تتحد فيها بعكس المقصود منها فالمدرسة تقصي على الرعة في

التعليم . والتدابير الصحية تخلق المرض . والتسليح يسبب اعدام الأوس، والغنى المتريد يتعه الحراب . .

وعزارة وسائل الاتصال يتعها ترديد الشعور بالملل والفراع . وكيف يرر المرء حصاره يعيش فيها الناس في تشاؤم

مستمر . وإذا ما تححا في إغداد المعنى والمعرى لهذه الحصاره، فإن الجيل القادم لن يجد في نفسه القدرة

والإيمان الضروريين لكل حصاره . . وسوف يترك الشباب ذلك ينساقط مثل قشرة المور . وكثير منهم

يفعل ذلك الآن . .

وإن حاول أحد مثلاً أن يعكس طريقة الرؤية، وأن يجعل وجهة نظر الطفل هي المقياس، فس العسير أن رى في ذلك أكثر من دعاة أو هزل . . .

من الخطأ طبعاً أن تكون أهداف وأشكال حياة الكبار هي المقياس الوحيد الذي يوضع للحياة . . . ولكنه يبدو لي أنه ليس أقل خطأ أن نحاول خلق حصاره للنشء أو حصاره للأطفال . . . فتلك الأفكار الحسة النية التي تريد

حماية الأطفال من قهر الكسار ستؤدي بالضرورة إلى فصل الجيل القادم عن حيل الكسار . . . وكل ما في الأمر أنها سترر احتفاظنا بعالمنا كما هو دون تعير .

ولكن هل يمكن حقيقة الاستحاة لمطالب الأحيال الأخرى خلق عوالم مفعلة لها . . وهل يمكن لثقافة الكسار

أن تتحمل ذلك . . ومادا تؤول إليه حصارهنا نحن الكسار . . . ومادا يصح عليه نظاماً في الحياة . .

وأحوالنا المظمة، إن احتفت لعب الأطفال ولأعبيهم وحقوقهم أو احتى عصب المسين وطبيتهم وحلو

بالهم . أو صاعت ثورة الشباب وأحلامهم « الطوباوية » وعربدتهم .

وأيا كان الأمر، فرعم صعوبة أن تصور قيام مقياس أخرى عبر تلك التي يخضع لها العالم الحالي، وتدور بها

مخلته، فإسا شك في كثير من الأشياء. شك في ضرورة وحدوى نمو الإنتاج المتريد - العلم - الشحصية

الوطنية - أصول اللياقة - الحصا ط على ظروف الملكية القائمة .

إن حصاره يستطيع فيها الطفل أن يكون سعيداً . . وأن يمو حقيقة . . ويمكن للمس فيها أن يعيش

دون قلق. دون شعور بمقدان القيمة أو الصع . ويتطلع الشاب فيها إلى أكثر من أن يترك وشأنه . . .

حصاره مثل هذه - كما يبدو لي على الأقل - لن تكون أسوأ مما نحن فيه الآن.

وعموماً فإن حصاره يستحيل فيها ذلك كله ليست عالماً كما أنها ليست عوالم عديدة، - إذا كانت كلمة «عالم»

نعي شيئاً متكاملًا - إنها مجرد تجمع شذرات وأجزاء متناثرة، لا يجمع بينها مقياس أو معنى .

ما هو دافع التساؤل عما إذا كانت الأجيال الأربعة

تد تفرقت اليوم إلى «عواالم أربعة»؟

سأقتصر في إجابتي إلى حد كبير على «عالم الأطفال»، فهذا هو محال تخصصي. ومن خلال «عالم الأطفال» نعرف أيضا عما عليه حال العواالم الأخرى لغيرهم.

حين يتحدث المتخصص في علم التربية عن مثل هذا الموضوع، يميل البعض إلى الاعتقاد أنه في المستطاع باستخدام الإحراءات التربوية تحرير كل مجموعات الأعمار من عزلتها. إلا أنني اعتقد أن هذا الرأي خطأ ولا فاعلية له. وهو من أسباب المشكلة التي نحن بصدددها. فإراء كل الصعوبات التي واحها الناس بعضهم مع بعض واعتروها منذ مدة طويلة مشاكل حلقة، هرب منها اليوم باطراد، إلى أسلوب عمل يتضمن نفس المبدأ الذي يريد أن نتخلص منه، ألا وهو «الشبيبة والعدم الاتصال الإنساني الشخصي»

نحن هرب إلى تقسيم العمل . . . وإلى وضع الإطار الموضوعي. وإقامة المؤسسات لكل شيء . . . إلى عقلنة وتقنين كل شيء . . . إلى ما يسمى بديناميكية الجماعات التي تحول المطالب الحلقية والسياسية إلى مجموعة من قواعد السلوك.

لقد تجاوز «التصنيع» ميدان الإنتاج والاستهلاك إلى جميع الحالات في حياتنا المواصلات، والتسلية، والتربية، والرعاية، والخدمة.

لم نعد في المقام الأول مجرد أشخاص في مواجهة أشخاص آخرين. ولكننا نراول الآن وطائف محددة في مواجهة الآخرين الذين اصبحوا بالنسبة لنا مجموعات مقسمة حسب العمر، ومستويات الدكاء والمهنة . . . والاعتبار الاجتماعي . . . نحن نحل المشاكل الإنسانية تماما بإحراءات ومؤسسات.

إن دور العجرة، والحضانة، ومدارس اليوم الكامل. ومراكز رعاية الشباب، والمعونات التي تقدم لتربية الأطفال، ليست شيئا سيئا، ولكنها تؤكد بصفة مستمرة

دور النظام الذي أنتج كل هذه المشكلات: نظام العواالم المقسمة - الأقسام المتناثرة - حدود الاختصاص - مقرونة بالقلق والتسوية والانعزال . . .

إنها تجعل من نمط الحياة الصناعي الخاطيء الخيب لآمالنا، والذي يضعنا تحت وصايته، في أكثر صوره المؤلمة شيئا محتملا مقبولا، ونحفظه كما هو.

لقد قيل عن المدرسة: إنها «مؤسسة للرعاية والوصاية» لأولئك الذين يحول صعر سهم دون استخدامهم في عملية الإنتاج . . . فهي «عملية تريد مطمة».

إنه أسلوب يمكن عن طريقة التحديد والتقليل من حيوية ومطالب الإنسان، إلى الدرجة التي يستطيع المجتمع فيها أن يشع ويتحمل هذه المطالب والحيوية . . . أو أنها أصبحت «مؤسسة كلية».

ورغم أن ذلك يدخل في نطاق المبيعات . . . إلا أنه يؤدي إلى خطر واضح له تأثيراته القوية على عملية «الإصلاح».

ويعني الإصلاح ضرورة تنشيط المتقدمين في السن. أي أنه ينبغي عليهم أن يطموا أنفسهم . . . ويعترضوا . . . ويطلبوا أكثر . . . ينبغي أن يتم تشغيلهم بطريقة أفضل، وأن يحاطوا برعاية أكثر شمولاً . . .

هناك شكوى من أنه لا توجد أماكن في دور العجرة لأكثر من ٤٪ لمن تريد أعمارهم عن خمسة وستين عاما، ولكي اعتقد أن ما يحدث هناك هو نوع من التعاسة . . . حيث يرفض لهم كل ما رغه نحن لأنفسنا: أي المساهمة في حياة واحدة مشتركة . . . الاعتراف بما عليه الإنسان وما يفعله: قدر من المساعدة - قدر من الموااساة - قدر من المطالب، وأن يكذب عليهم قليلا بقدر الإمكان . . .

أما بالنسبة للنشء، فتصوري أنهم لا يدخلون في اختصاص علم التربية، فهو يفسد معنى هذه المرحلة من العمر، التي تطمح إلى التجربة الذاتية . . .

إن العلاقة بين الكبار والنشء يجب أن تكون شخصية أو موضوعية أو سياسية، فالمساعدة التربوية لهم هي أن لا نحاول إحضارهم لتصوراتنا التربوية.

أما بالنسبة للأطفال فتؤدي عملية التربية الكاملة - رغم حسن النية على ما يبدو لي - إلى خلق ما نلاحظه عند الأطفال الذين ينشؤون بدون ارتباط بشخص يرجعون إليه . . . إلى خلق ظاهرة «المهسپتالية» - Hospitalismus - (أي التعبيرات الحمسدية والروحانية الساذجة عن الإصانة لمدة طويلة بوع ما من الأمراض)

فنحن نلاحظ - مدعورين - أن هناك كثيراً من الأطفال المضطرب السلوك وتفسير ذلك يعني أن مؤسساتنا وأعمالنا هي التي لا تتفق كثيراً مع مطالبهم الحيوية . . . أو أن سلوكهم ليس خطأ، وهو صحيح تماماً بالنسبة لمواجاة الشروط التي يصعبها لهم

إسأحس الذين خلقنا - دون أن نلاحظ ذلك - هذه «الطبيعة» الشاية للأطفال، فلقد لاحظت شخصياً، وبكل دهشة - بعد عودتي للعمل مدحوالى نصف عام كمدرس في إحدى المدارس، وبعد أن قت بالتدريس للطفلة اثني عشر عاماً - كيف تعبرت الأطفال طوال هذه الأعوام، وتغيرت معهم واحبات علم التربية

إننا نقرص أن الأطفال مثل الحشائش متشابهون في كل الأوقات، وعندما يصحون شاباً، يبدو أنهم يشتركون في تغيير المجتمع، وفي الأحداث التاريخية . . . ويخلقون هكذا من جديد مشكلة الأحيال.

ولكن تعلمت الآن أن ذلك خطأ، فالأطفال الآن هم بكل وصوح أطفال العصر الذي يعيشون فيه. وأطفال بيئتهم المحبطة هم . . . بل لهم أكثر المزايا انعكاساً لهذه البيئة . . . فهم ليسوا عصبي المراح فحسب، ولكنهم أيضاً «عبر مطمير» (وهي تسمية أعرف عارفيهم - Uri Bronfenbrenner) ممنلوو الحيوية، مصطربون، يزاولون الإرهاب مع بعضهم، يتسارعون دون انقطاع (حول الأشياء، كما لو أنهم يعيشون في فقر شديد.

حول درجات الأفضلية، كما لو كنا نعيش في العصر الحجري، حول جذب اهتمام الكبار كما لو كانوا يعيشون في عالم خال من الحب والشفقة). يحربون كل شيء، عاجزون بلا حدود عن إسعاد أنفسهم أو الآخرين . . . غير قادرين على إقامة علاقات مستمرة وقوية مع الناس، ومع الأشياء لغتهم فقيرة الكلمات . . . ويصرخون بلا توقف.

إن لهم بالطبع صفات أحر تثير الحب . وصفات جديدة تثير الإعجاب. ولكنها في الغالب الننيحة المباشرة والحاب الآحر لصعوبة من مصاعهم ولرغبتهم العدوانية بمكهم مواجاة الكبار صراحة ودون أن يحسوا .

ولأنهم عديمو الاكترات والمسالاة. لا يميلون إلى التعاون. وتقصمهم ملكة القند. في وسعهم أن يعترفوا صراحة بقط الصعف هذه. وأن يركروا عليها بشدة.

وهم عبر مطمير في وسعهم في مواقف معينة سحب مطالبهم دون أن يلاحظوا ذلك. ويدون لنا حديرين بالحب لحاحتهم الكسيرة إليها

ويدون أن محرد وعودا بعث فيهم السلام، وبادرا ما يقابلوسا بالمقاومة وفي أقصى الحالات يتحسبوسا. لقد كان ارعاحي شديداً حتى كدت لا أصدق أن الأطفال اليوم هم بصورتهم هذه

لذلك سنت تصوري الحالي عنهم إلى سدين.

١ - الظروف الخاصة للمدرسة التي أعمل بها حيث توجد مجموعة عبر عادية أو عبر نموذجية من الأطفال.

٢ - ذاكرتي التي يمكن أن تكون مضللة لي . . . ولكنني أسمع مد ذلك الوقت (وقد أحدثت على عاتقي أن أسأل) أن هناك تعبرات بالفعل في كل مكان . . . وتظهر بشكل أوضح فيما يسمى بالمدارس الليبرالية . . . وقد تنق محتمية أو متحكماً فيها في المدارس الأخر.

ولكن نين لي من قرائني للمؤرج العظيم فيليب ارباس، أن وجهة نظري إلى هذه المشكلة خاطئة . . . فليس

الأطفال هم الذين أصبحوا مختلفين (أية كانت صورة الاختلاف) وإنما الطفولة، فالطفولة اليوم لم تعد طفولة الكتب الخيالية . . . كما أنها ليست كذلك ذلك الشيء الذي يحمل عليه النقد الراديكالي، من منظوره النظري الصحيح دون خبرة عملية . . . إنها ليست طفولة الوصاية العاطفية الخائفة، أو طفولة التنافس الأخوي، والسلوك اللاتقي في أحضان الأسرة البرجوازية الصغيرة.

ومع صحة بعض هذه المظاهر فإن هناك حقائق آخر تسيطر الآن على الطفولة، وهي ذات تأثير عظيم، لأنها تقوم على مجموعة من الأفكار لا مفر من صوغها بصورة إجابلية مبسطة للغاية.

ولكن القضية ليست قضية وصف وإثبات هذه العلاقات الجديدة - بحقائقها وأفكارها - وإنما بيان اختلافها عما سبق، وبيان التغير الحاصل.

الطفولة اليوم هي طفولة تليفزيون: فذلك العالم (الذي يتكلم عنه الكبار . . . وينتابهم منه القلق، ويشيرون إليه محذرين) يبدو مصعرا مجزأ قابلا للفتح والإغلاق، في خليط سخيف ليس له علاقة بنفسه ولا بالحقيقة. وفوق ذلك فهو مثير متطرف شديد اللمعان، بائس، ولكنه يتفوق على البيئة الصغيرة التي يعيش فيها الإنسان، ويجعلها دون معنى.

وبالإضافة إلى ذلك، ينطبق - على الأقل على الأطفال - ما يقوله مارشال ماكلوهان: «وسيلة الاتصال، هي عملية الاتصال . . . هي نفسها المحتوى المنقول». . . وهذا المحتوى يتراجع وراء طريقة الأداء . . . فالطريقة التي يتم بها إنتاج البرامج التليفزيونية، نأخذ في حسابها تقوية المرسل إليه (المحسوب)، ومذكراته المعتادة (المحسوبة) وميوله (المحسوبة). وبمعنى أصبح المتوسط العام للمرسل إليه . . .

ولأن المشاهد العادي (المتوسط) لا يستطيع أن يتحمل

أي موقف تزيد مدته عن ٣٥ ثانية، فلا ينبغي لأي منظر تليفزيوني أن يستمر أكثر من هذه المدة . . . بعد ذلك كله . . . من ذا الذي يمكن أن يتعجب، إذا ما واجه هؤلاء الأطفال (الذين تم تشكيلهم بهذه الدرجة) مصاعب القدرة على التركيز داخل المدرسة؟

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة علم التربية: إن هناك أعداداً متزايدة من الكبار الذين يختارون كل تعبيراتهم وأفعالهم بعناية شديدة في مواجهة الأطفال، ومن خلال ما يعتبرونه أفضل معلومات علم التربية.

لهم لا يفعلون ولا يقومون بأي عمل تلقائي . . . إما سبب ما يقتنعون به، أو أنهم اختبروه بأنفسهم ويستطيعون أن يحكموا عليه بأنه مؤثر ملموس . . .

وهم لا يفعلون ولا يتصرفون كأشخاص في مواجهة الشخص الآخر (الطفل)، فهو بالنسبة لهم موضوع صعب التعامل معه.

وجدت بالطبع في أرمته أخرى ماضية نظريات للتربية، كانت تحدد العلاقة بين الأطفال والكبار، إلا أنه يتضح لنا الاختلاف إذا ما نظرنا إلى الأشكال والأنماط التي كانت تأتي بها هذه النظريات . . . فقد كانت هناك منابر . . . لها نتائج حادة ومؤثرة (الطفل غير المهنم، غير النظيف الذي يعاقب الأطفال إذا ما حلوا حذوه) . . . أما لدينا فلا توجد إلا الأشياء المجردة، غير المباشرة، وغير الموضحة للطفل.

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مدرسة: فخارج إطار الأسرة لا يوجد ما هو أكثر تأثيراً على تشكيل الطفولة من المدرسة، رغم ما يعرفه المرء وما يمكن أن يثبت من نجاحها المحدود بالنسبة للتوقعات المنتطرة منها.

وتبدأ طفولة المدرسة بما يسمى: «طفولة المرحلة التحضيرية



رولف کیسل، مرکز المؤتمر، مانیه/روزجارتس ۱۹۷۵/۱۹۷۳ تصویر "ف بویئر، فرانکفورت



للمدرسة» التي تتضمن تعلم بعض ألوان اللعب، إلا أن ذلك يتم بدوره في إطار الإرشاد والإعداد للمهارات المطلوبة للمدرسة (سواء التحق الطفل أو لم يلتحق بإحدى رياض الأطفال)، فنحن ربط مفهوم «الطفولة» بهذه المهارات.

وقد يكون هذا التصور تصوراً إنسانياً ذكياً، ولكنه يفترض أن المدرسة بشكلها الحالي القائمة ضرورة. على أن المدرسة تعني: موضوعات محددة مقررة، وأساليب، وفترات زمنية، وطرق سلوك وتصرف، ثم هي قبل كل شيء موقف إنساني غريب. ثلاثون من عمر واحد، وشخص واحد كبير متخصص في التعليم، يؤدي مهام مفيدة وهامة للأطفال، وفيما عدا ذلك فلا حاجة إليه، (كالكثير من الموضوعات التي يقوم بتعليمها)

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مستقبل: فهي لا تعيش تماماً في الحاضر، وإنما وحيثها العد... العالم المخطط (بواسطة الآخرين)، وحيثها الحصول على الشهادة المدرسة في نهاية العام، وصيماً مكان دراسي في الجامعة، ثم الوظيفة أو المهنة، ومكان العمل. أي أن وحيثها المطالب والتصورات، والأنماط التي سوف يسري مفعولها في المستقبل، ولكنها لا تعني الآن أي شيء.

والطفولة اليوم هي أيضا طفولة مدينة: طفولة شراء واستهلاك، طفولة راك المواصلات. طفولة أماكن اللعب، التي يمارس فيها الأطفال اللعب كما لو كانوا - حسب تعبير ررر ديتمان - موظفين صغاراً.

إن الأطفال نقصهم الخيرات الأولية كأن يشعلوا ناراً في أي مكان خال، أو يردموا حفرة في الأرض، أو يتأرجحوا على فرع شجرة، أو يسددوا قنات ماء، أو يلاحظوا حيواناً كبيراً، أو يحرسوه أو يحضروه.

الكثير من الخيرات بعيدة عن مجال الأطفال - مثلما هي بعيدة عن الكبار - مثال ذلك حركة الطبيعة بين النمو والذبول، اكتساب المواد الأولية، وصياغتها، والانتفاع بها، أو نزاع طويل بعيد المدى أكثر من مجرد خصومة أشخاص، المواقف الطارئة الخطيرة.

ولدى الكبار على أية حال - خلافاً للأطفال - وظائفهم وهمومهم المادية، والمستقبلية، وأعباءهم التربوية، وفي الغالب ليس بهم حاجة إلى المزيد، أما الأطفال فليس يوسعهم مقابل ذلك إلا أن يتخللوا التحرة والخطر، أو أن يتحايلوا للقيام بهما من خلال التحريب والخروج المتعمد عن القواعد والنظم، ومخالفة توقعات الآخرين منه. الخ.

إن مدناً ليست مدناً حقيقية، وإنما مناطق سكن وعمل وشراء موصلة، وزريدها حدة الأحياء الفقيرة، والحجر السكنية المعرلة.

طفولة اليوم هي فعلاً طفولة أطفال: فالطفل يعيش مع مجموعة متساوية معه في العمر، أو مع كبار يتصرفون معه كتنوبيين.

لقد اعتدنا تماماً على «الفصل الدراسي» الذي يضم من هم متساوون في الأعمار إلى درجة أننا لا نلاحظ على وجه الإطلاق ذلك الهراء التربوي الذي تعنيه مجموعات الأعمار المتجاسة تماماً... الذي يعني أنه ليس لدى المرء من هو أعلى منه أو أقل منه، وأن التمييز البسيط بين الأطفال قد يتحول إلى تمييز ضخم رهيب (ولا بد غالباً من نظام صارم من قبل الكبار للتحكم في هذه الرمرة من الصغار).

أشارت مخرجيت ميد في عرصها لما أسمته «بالحضارة التشخيصية» - postfigurativ - إلى ما كان عليه معنى الطفولة، ومعنى الشبيبة، ومعنى الصلة «بالأشخاص» المحيطين... (الآباء والأحدا)، ومعنى صور الحياة

التي عاشها الفرد في طفولته وصباه، كيف كان الآباء يمارسون أعمالهم ويتعاملون فيما بينهم ويمثلون عالمهم. أما في «الحضارة التحريدية» - präfigurativ - الحالية فما زال هناك آباء وأجداد . . . ولكنهم لم يعودوا شيئاً أساسياً يطبع الحياة بطابعه الخاص، ولم يعد بالتأكيد في مقدورهم تحديد الحياة في المستقبل، أو التطلع إلى تشكيل الحياة القادمة، وليس لديهم شيء مقنع يقدمونه ويدافعون عنه.

طفولة اليوم لم تعد لأعداد كثيرة من الأطفال، «طفولة الأسرة الصغيرة»، ذلك الركن الناعم الهانيء كما تود إعلانات التلفزيون والمجلات المصورة أن توهمنا.

هذه الأسرة الصغيرة لم يدها فقط الراعون في قلب النظام القائم من أساسه، وإنما أيضاً الاختصاصيون المحتفلون، من أمثال روبرت بيتلهايم^٢، وإيريك أريكسون^٣ الذين يقولان بأنها من أسباب العصب والاحتلال النفسي. وآلفا ميردال^٤ الذي يحدها معطلة ومحطة، ثم فيليب آرياس^٥ الذي يحدها لا اجتماعية

وتوضح البيانات التي جمعها أوري روبرتيرر أن ٤٥٪ من الأمهات في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٤ يقمن بوظائف خارج المنزل، وفي عام ١٩٧٠ كان ١٠٪ من الأطفال دون السادسة من أعمارهم يعيشون في أسر دون أب.

ويعني ذلك تضاعف هذه النسبة في السنوات العشر السابقة، كما تضاعفت أيضاً نسبة الأطفال من والدين منفصلين، ويعيش كل سادس طفل أقل من ١٨ عاماً انفصال والديه.

وفي العائلات التي تحت ما يسمى بخط الفقر (ويحدد دخلها بمبلغ ٤٠٠٠ دولار في العام لأربعة أشخاص) كان يعيش ٤٥٪ من الأطفال عام ١٩٧٤ في منزل دون أب.

كذلك، فإن عمل والدين (مع الطريق للعمل - شراء الحاجات - الخدمة في المنزل - وبقية الواجبات الاجتماعية

الأخرى) يلتهم وقتاً وجهداً طويلاً إلى درجة ترك الطفل معظم أوقات اليوم (ما عدا فترة المدرسة) وحيداً مع نفسه، أو لمشاهدة التلفزيون، أو في رعاية مربية، لا يعينها من أمر الطفل شيء، وذلك في مسكن من تلك المساكن الصغيرة المألوفة.

ويقضي الآباء من الفئات الاجتماعية المتوسطة ما بين ١٥ إلى ٢٠ دقيقة في اليوم - في المتوسط - مع أطفالهم البالغين من العمر عاماً واحداً، لا يتجاوز فيها وقت الحديث أكثر من ٣٧٧ ثانية، والحركات المتبادلة ٢٧ ثانية . . . والنتيجة لذلك كله أولاً وآخرها دور حضنة تنشئها الدولة ليس فقط من أجل الآباء والأمهات الذين عليهم أن يعملوا، ولكن أيضاً من أجل هؤلاء الذين يجمعهم وحود الأطفال عن العمل . . . وتحمل دور الحضنة بالتالي عبء مسؤولية الأطفال.

وتعني ذلك أن يصح الأطفال غير مائلي، دون قدرة على صلات الحب الوثيقة، أو على تحمل المسؤولية، ودون جلد على أمر ما، ثم تدعى قدرة الأطفال على الأداء في المدرسة عاماً بعد عام . . .

وتوضح الإحصاءات السابقة أيضاً أن ٥٨٪ من التفاوت الدهني بين الأطفال في المدرسة راجع في الحقيقة لثلاثة أسباب:

الزواج المحطم، المسكن المزدحم، ودرجة ثقافة الوالدين^٦ إن الأسرة ليست مجرد فكرة (اجتماعية) تسيطر على كل شيء، ولكنها أيضاً حقيقة (اقتصادية).

Bruno Bettelheim The Children of the Dream, (٢ Communal Child, Reaving and American Education, New York 1970

Erik Erikson a a O, das 8 Kapitel Gedanken (٤ über die amerikanische Identität, S 280

Alva Myrdal Die Veränderung in der Struktur der (٥ Familie

Philippe Ariès Geschichte der Kindheit, München (٦ 1975

Uri Bronfenbrenner, a a O, ders Wie wirksam ist (٧ die kompensatorische Erziehung Stuttgart 1974, S 121 f

سوف تتغير الطفولة مرة أخرى خلال المستقبل القريب .
وبسبب عامل مختلف ، وهو التناقض الواضح في معدل
المواليد ، فخلال القرون الماضية وحتى القرن الماضي
كانت نسبة الشباب تحت العشرين عاما تمثل على
الأرجح أكثر من ٤٠٪ من عدد السكان^٨ .

أما في الهند فإن نصف عدد السكان أقل من ١٨ عاما .
ولذلك فإن ما يسمى بالهرم السكاني يبدو هناك في الحقيقة
على شكل هرم مسطح القاعدة .

وأما لدينا (في ألمانيا الاتحادية) فسوف يصح مرور
الوقت على شكل هرم مقلوب . أو في أحسن الأحوال
على شكل عامود أو قبة . ويعني ذلك عمليا أن معظم
الأسر لن يكون لديها سوى طفل واحد . أو طفلين

وأن كثيرا من الأرواح لن يكون لديهم أطفال على وجه
الإطلاق .

وبمعنى آخر سوف يوجد كثير من الكبار الذين لن يعرفوا
من خلال التجربة الشخصية ، ماذا يعني أن يكون لدى
المرء أطفال . . . بل ماذا يعني الأطفال مطلقا

هذا هو ما يبدو الآن . أو سوف يبدو في المستقبل
القريب ، وسوف تكون له تأثيراته المستمرة

"

لقد بعضنا على الأطفال طفولتهم . بل وأرهدناهم فيها .
فقد أصححت الطفولة شيئا عبر حقيقي - بمعنى الكلمة -
أو سوف تصح كذلك بسبب محاولتنا أن نحولها إلى
قصة تربية

وكذلك أفسدنا على النشء والشباب الرعة في الصبح وفي
الانتقال إلى مرحلة الكبار . فهم يكتشفون كل يوم أن
الكبار ساخطون ، غير سعداء . بلا آمال في المستقبل .
أو تدو حياتهم فارغة ، أو مثقلة بالأعباء . وهي في
الحالتين غير مفهومة بالنسبة لهم .

إسا تمنح النشء والشباب مهلة طويلة . عليهم فيها أن
يجدوا دورهم ، ولكن الأدوار التي يمكن لهم أن يمارسوها
في هذه الفترة هي أن يتمثلوا أدوار المجموعات المتماثلة

معهم في العمر ، وأبطال التليفزيون ، والنس ، وكرة القدم ،
أو أدوار معلمهم ورؤسائهم . . . وطالما هم في المدرسة
فهناك دور «الموظفين» الذين يقومون بالتدريس .

أمن العريب بعد ذلك ألا يستغل الشباب هذه الفرصة
المتاحة . وأن لا يقللوا على تحمل المسؤولية . وأعلاء المهنة .
وألا يتحمسوا للتعليم والتخطيط للمستقبل^٩

أين تتفتح لهم الآفاق على المستقبل . على ما سمي في
الماضي «الحياة الطيبة»

وأية كانت الأسباب . فإنه مما بلغت الطر أن لدى
الشباب استعداداً قليلاً لأن يخططوا لحياتهم ، أو حتى
لأسوعهم أو يومهم . بل وللواحات التي يحب عليهم
أداؤها

كذلك ليس بينهم وبين الكبار راع حقيقي . حاد .
فالكار بالنسبة لهم ليسوا أعداء كما أنهم ليسوا أصدقاء
. ليسوا قدوة . وليسوا مثلاً سيئاً . لا يثيرون
القلق . ولا يدعون للثقة . . . ولكنهم مجرد مؤثرات
وطاهر في عالم شديد التعقيد على أية حال^٩ .

وفي أفضل الأحوال فإن كل طرف مهما يدافع عن
محاله الخاص ضد الطرف الآخر . ومن ذلك مجال
التعلم والتعليم . وعلم التربية ، وعلم النفس وديناميكية
المجموعات . وهو نشاط يمارس بحماس وحن ، وأقول .
«نحن» لأن هذه العلوم تستاعد المسؤولية الحلقية ، والحدل
السياسي من هذه المجالات

إن حادية العلوم الاجتماعية تكمن في أنها تتيح لنا
إزاء المصاعب الحمة فرصة الهروب إلى التفسيرات الميكانيكية
الضرورية .

يمكن أن يقال مثلاً . إن الأحوال السائدة هي السبب .

(٨) تلغ هذه النسبة اليوم في جمهورية ألمانيا الاتحادية أقل من الربع

Vgl. Rassen, a a O S 105

Vgl. Statistisches Jahrbuch für die Bundesrepublik
Deutschland, 1971, S 38

Gerd U. Becker Mit Umsicht und Verantwortung (٩)

in Neue Sammlung 2/1975 S 116

أو إن عملية التكيف الاجتماعي كانت خاطئة، أو إنه لا ينبغي على المرء - فقط - أن يكون ضعيفا، ولكنه يجب أن يكون كذلك حتى لا يثير خوف وقلق الآخرين.

إن مشكلة العلوم الاجتماعية المذكورة أنها تخضع من جانب لنظرة جبرية صارمة، وتتمسك من جانب آخر برؤية متفائلة شديدة السداجة.

من ذلك ما يقال: في اليوم الذي يقرأ فيه الجميع: «فرويد»، وحين يتحرر الجميع بدرجة كافية من «لعنة الأدوار المتبادلة»، وعندما يحدون الشكل الواقعي للعلاقات الاجتماعية في المجموعات التي يعيشون فيها، والتأثيرات الحقيقية المتبادلة للأفراد بعضهم مع بعض . . . عندئذ يتصرفون اجتماعيا بشكل ناجح ومناسب

إلا أن هذه العلوم لا تعطي إحانة على هذه الأسئلة.

«مناسب» . . . بالنسبة لمن؟ «اجتماعي» . . . بالنسبة

لأي مجتمع؟ . . . «ناجح» في أي محال، ولأي شيء؟

ما أذهب إليه هو أن تزايد هذه الإحراة التربوية لا

يساعد الأطفال والشباب فحسب، وإنما يخلق حالة من

التسليم والضعف، والقابلية للإصابة بشتى الأمراض،

والاضطرابات، فترايد المؤسسات والمعلومات تودي بالمرء

إلى أن يشغل حياته بهذه المؤسسات والمعلومات، دون أن

تساعده على أن يعيش في أمان مع نفسه ومع عالمه.

إن الأطفال يبون لأنفسهم كهوفاً وسط القوضى، ولا

يوجد بالنسبة لهم أي مجتمع منظم أو منتظم . . . وما

يحدث خارج المجموعة التي ينتمون إليها يعتبر بالنسبة لهم

شيئا مجردا وعدائيا . . . كما أن الانتقال إلى المجتمع

الخارجي يعتبر شيئا مفاجئا، ويجعل هذه المجموعة الصغيرة

في السن غير واثقة به ودون وطيفة، ويجعل المجتمع بالنسبة

لها شيئا موحشا ليس له معنى.

وفي هذه المصاعب التي تبدو للوهلة الأولى من اختصاص

التربويين وحدهم، تنعكس مشكلة أخرى لها شكل عام

واجتماعي، وهي «تغريب» الإنسان في حضارة

التكنولوجيا، والأجهزة الإدارية (Entfremdung).

ويمكن التعامل مع هذه المشكلة - خارج إطار التحليلات الفلسفية - إما عن طريق العلاج الطبي والنفسى الذي يزيد في الغالب من عملية «التغريب الإنسانى»، أو عن طريق التشجيع لطائفة دينية أو اجتماعية، أو لمجموعة من الثقافات، والتقاليد، والعرف الحاسبى في المجتمع، أو تناول العقاقير المتنوعة . . . أو الدعوة لتغيير الظروف القائمة، أي الدعوة إلى الإصلاح أو الثورة.

وقبل كل شيء، فإنه يبدو لي أن هناك شيئا آخر أكثر أهمية ومدعاة للأمل، وهو أننا يجب أن راجع كل تصوراتنا ومواقفنا، وأن نقيمها من حيث مدى صدقها ونفعها . . . فيها المتناقض والضار والشائن . . . فتحللها واستندلها بغيرها.

ومن السهل أن ندرك. أية مساعدة يمكن أن يقدمها لنا

استقراء التاريخ، والاحتكاك بالأهم الأخر، والى

الاجتماعية، والحضارات الأخرى في هذا المحال.

فهذه تمثل «بدائل ومجادج» أخرى، تحالف ما هو سائد

في مجتمعا، - وسوف تزداد - ولعلها على أية حال

بوجهاتها واتجاهاتها وبمادحها تزيد من شكوكنا حول العديد

من التصورات والاقتناعات . . . حول ما تنصوره مثلا أن

المصير الإنسانى والعلاقات الإنسانية أشياء قابلة للصنع،

وأن الحياة أشبه بتصميم بقاء . . . وأن التربية معمل،

أو إدارة تنفيذ، أو مكتب تخطيط، وأن الصراع هو شيء

أشبه بالعط أو الحلل المي، وأنه من الممكن والأفضل

«ترشيد» علم التربية، وتنظيمه (كما هو الحال في

الإنتاج الصناعى)، عن طريق نظام مدرسى مقن، وفق

مقاييس محددة، وعن طريق مجموعات التعلم وأهداف

التعليم، وبمقاييس النجاح الموحدة المقسة.

إن عملية التربية هي عملية إنتاج، ولكن قد يكون الأمر

على خلاف ذلك، فرمما تخلق المدارس من المشاكل

أكثر مما تحلها منها، خصوصا إذا نظمت تنظيما موافقا لذلك.

(وليس كما فعل باول حودمان في قلب حي مانهاتن

بنيويورك بتجربته في إقامة مدارس صغيرة، ومدارس

شارع على غرار ما كان يحدث في القرون الوسطى) وأيا كان الأمر، فمن الخطأ - كما يبدو بوضوح متزايد - أن نبحث عن حل مشاكل التربية والنمو عن طريق تجميع الأطفال بأعداد كبيرة. . .

أو أن نتصور بأنه بقدر ما تتصحم المشاكل، وتزداد معارفنا، وجب أن تطول فترة المدرسة . . . ولأن المدرسة نعمة، والعمل مشقة وعناء، يجب أن نحد ذلك، حتى ولو أمكن التدليل على أن المدرسة تمتص قتل كل شيء الأشخاص الذين لا يمكنهم - بسبب هذا التقدم في العلم والتكبيك - الحصول على مكان عمل

أو أن نتصور بأنه من الأنسب فصل التعليم عن الحياة مكانيا في المدرسة (التي يجب أن تكون في ضواحي المدن إن أمكن)، وزمنياً قبل الوظيفة. فالتعليم هو تخصيص لمرحلة قادمة، ومسألة تخص المرحلة الأولى من الحياة. (أي سن الطفولة والشباب الأول). على أن يتم خلال هذه المرحلة فصل الأطفال والشباب عن الكار.

أو أن نتصور بأن تعليم الأطفال والشباب يمكن أن يصلح من عالم حاطي، ولكن ما يحدث هو أننا نضع على عاتق التعليم كل ما عجز عنه الكار اليوم (ديناميكية المجموعات، علم الاجتماع، تحليل النظم، الاقتصاد السياسي، تدريس الجنس، التعلب على الرعايات، البطورة الساقدة إلى الأدب الرخيص، استخدام الإحصاء) . .

ولكن من خلال ذلك سوف يتصافم في العالم أيضا شعور الصيق، وشعور الإحباط بين الشباب والكار أو أن نتصور أن المدرسة تستطيع كفاءة تكافؤ الفرص غير المتكافئة من خلال نظام إدماحي يصحح الفروق في البيئة الأولى. بدلا من أن يتم هذا التصحيح من خلال واحسات مشتركة، وأشكال حياة مشتركة، التي يجب أن يتم بالطبع تنظيمها هي الأخرى

أو أن نتصور بأن مدرسا ذا ثقافة بورجوارية، متخصصا في علم من العلوم ومدرسا على أساليب التربية والتعليم

يستطيع - ولو بلا اقتناع عميق - أن يرشد هذه الأعداد الضخمة من أطفال أسر العمال المتطلعة من البورجوارية الصعبة إلى وعي ذاتي طغي وثقافي إيجابي جديد.

أو أن نتصور بأن الأسرة - والأسرة وحدها - لا بد وأن تقدم السعادة، والأمان، والتعرف على الذات . . . في الوقت الذي تعوقها هذه التوقعات المسالمة فيها عن الوفاء بامكانياتها الخاصة المتاحة لها

إن التوقعات الصعبة محكوم عليها بالفشل، وتؤدي في هذه الحالة إلى صعوبات متزايدة في العلاقة بين الزوجين، وإلى المسألة في إصفاء الحب على الأطفال، أو إلى كراهيتهم وإساءة معاملتهم، وإلى خيبة الأمل واتهام النفس. وفي النهاية إلى رفض النسل بصفة عامة، ورفض الزواج والعكوف عن تأسيس الأسرة بصفة خاصة. مع أن الأسرة هي الوسيلة لتكوين علاقات وطيدة وصحة ومنظمة ثم إنها فيما بعد الملحق الذي يحتاج إليه الناس في هذا المجتمع الحبر.

حين نحاجة إلى «الدائل» حتى يمكن أن ننظر نظرة تقدمية واعية إلى هذه التصورات وما قد يشابهها، ويجب أن نتأمل فيما يمكن أن تكون عليه الأشياء.

لقد قدم إيثان إيليلش^{١٠} بعض المشروعات المصادرة التي تدرج في إطار نظرية المجتمع الشامل، ولكنها لم ترسخ. سواء في صميم الناس ووحدهم أو في الواقع.

وفي «الكيبوتس» - Kibbutz - نشأ بديل - بمعنى الكلمة - لنموذج الأسرة لدينا، وإن كان ذلك قد تم في ظل عوامل تاريخية وجغرافية وعرقية وسياسية محدودة صيقة النطاق

لقد أشارت حين حاكوس^{١١} إلى الفرص العديدة في

١٠. Ivan Illich - Entschulung der Gesellschaft - München 1971 (Kosel)

١١. Jane Jacobs - Tod und Leben großer amerikanischer Städte - 1963 (Gutersloh)

مدننا التي تتبع فرصة النمو الإنساني، هذا إذا لم نخطئها
بأساليبنا الحاططة.

شغلت بعض الأنماط الأخرى من علم تاريخ الشعوب
فكر العلماء. وتحيلات العامة، ولكن لا يبدو لي أن أبا
مها مقبول أو صالح للتقليد، فليس بينها ما يعد بنتائج
كثيرة، أو ما يمكن تطبيقه، مباشرة أو مع بعض التعديل.
فإذا حاولنا مثلاً نقل نموذج الكيوتس (المستعمرة التعاونية
التربوية) إلى عالمنا دون تغيير. فلن يشكل واقعا
حقيقياً، وإنما سيكون مجرد حرية تربوية منعزلة
عما حولها.

الأهم من ذلك هو أن يعري الناس أنفسهم في مواجهة
هذه النماذج الأخرى بالتفكير بشكل معايير في أنفسهم.
وفي بيئتهم التربوية المعتادة. ثم يختاروا من هذه النماذج
ما ياسب البيئة، والظروف القائمة
إذا لم نحرر تصوراتنا فسوف نعرق في قصايا الإصلاح
الشكلية.

إن هناك على وجه العموم نماذج كثيرة مثيرة للاهتمام لمن
يريد أن يتفكر في: كيف يمكن للمرء أن يخلق مكاناً
جديداً للطفل ليمر فيه . . . مثلاً.

- المدن الإغريقية القديمة

- مدينة القرون الوسطى

- نموذج «منزل العائلة الكبير» الذي كانت تعيش فيه
نسبة كبيرة من السكان حتى القرن الثامن عشر.

- نموذج الجماعات المشتركة في العمل والحياة الذي
أسسه ماكارينكو^{١٢}

- مدرسة الشارع الأولى التي أسسها حودمان وديبسون^{١٣}

إن هناك إمكانيات كثيرة لأن نتعلم الحياة من الحياة
ذاتها . . . في الشارع . . . في الورشة . . . في
أماكن البيع . . . الحانات . . . التجمعات . . .
وفي التعامل مع الكبار.

لقد وصف لنا المؤرخون بشكل جلي: ماذا كان يمكن
للمرء أن يتعلمه في منزل العائلة الكبير، الذي كان يحتل

فيه السادة والخدم، الضيوف والعملاء، الأغنياء والفقراء،
الصغار والكبار . . . والذي كان يوجد فيه قليل من
الأثاث وكثير من المعاشرة، وما يحتاجه المرء فيه للحياة،
في نشأته واستخداماته و تقيمه، فيصبح واضحاً مفهوم.

في كل «مدارس الحياة» هذه نخرج أو مازال نخرج كل
ما نخرج «مدرسة الدروس» عن أدائه. لأن ميدانها هو:
الحياة بالفعل.

إن القضية هنا هي أن على الإنسان أن يؤدي واجبه . . .
أن يكتسب جديداً إلى ما يتعلمه . . . وأن يقل ما يعرفه
إلى الآخرين بصورة ملموسة مفهومة . . . حتى الحيوان
لا بد من رعايته، وإلا يموت . . . وليس هناك مجال
لإقناعه بغير ذلك . . . والآلة لا بد من الاعتناء بها
وتصليحها وإلا فلن يكون هناك إنتاج . . . وتنضب
الموارد المالية . . . فكل شيء نتيجة.

أما مدرسو اللغة، والأحياء، والهندسة فليس في وسعهم في
حالة تقصير التلاميذ إلا إعطائهم درحات سبئية.

من المواضيع الحادة أيضاً قراءة أنتيخوني (لوفوكولوس)،
دراسة قانون الحادية. أو تقديم عمل كورالي حماعي،
أو أداء أي شيء حاص جداً، أو الاحتمال بعيد. أو
مواصلة إنسان.

إن المدرسة لم تعد لتستطيع وحدها أن تخلق معظم أو أهم
الحالات الحادة . . . فهي لا بد أن تخرج إلى البيئة
المحيطة بها، أو أن تحصرها إليها، أن تدفع هذه
البيئة لتصبح بيئة تربوية.

فإن تحجت المدرسة في أن تكون «عالمًا متميزًا» وليس
«عالمًا مغلقًا» فإن الأطفال وإن لم يتم إعدادهم حقيقة

(١٢) Makarenko أحد علماء التربية السوفييت، أسس بعد الحرب
العالمية الأولى «الجماعة المشتركة» للأحداث والأطفال الذين فقدوا والديهم
في الحرب، فيتعلمون، ويعملون فيها ويديرون

(١٣) Paul Goodman Freiheit und Lernen, in Neue Sammlung 5/69, S. 419 - George Dennison Lernen und
Freiheit, 1971, Frankfurt

للدخول في عالم الكبار، فإنهم سوف يتعلمون كيف يستطيع المرء أن يعيش تماماً حياته الخاصة . . . فإذا ما استطاعوا ذلك وراولوه وهم أطفال فسوف يفعلونه أغلب الظن أيضاً وهم كبار.

أما في المكان الذي لا توجد فيه مطالب حادة . بل مطالب مدرسية فقط (وهي بدورها لم توجد إذا لم توجد المدرسة) فسوف يصاب الأطفال فيه بمرص العصر الذي يعيش فيه: الرغبة في التدمير . عدم المسالة . وتأصل عدم المودة والألفة (وهو ما شحصه إيريش فروم بأنه ثار الحياة التي لم تعيش ولم تتحقق).

إن المادج «المصادرة» التي أشرت إليها نوحى إليها «بالنظريات» التالية التي يجب أن تسعى إلى تحقيقها بالتدريج كلما سحت الفرصة

- من الضروري خلق «وحدات إنسانية» للحياة يمكن للمرء أن يعيش فيها وأن يتعلم فيها في نفس الوقت كيف يمكنه أن يعيش ويجوز أن يرى ذلك متحققاً في «مرل العائلة الكبير»

أما «وحدات الحياة» التي نعرفها الآن . فهي شديدة الصحامة (المصانع . المدارس . الجامعات . المدن . الدول) كما أنها محرواه أو مقوصة (لا يمكن أن يرى المرء فيها أي تلاحم أو ترابط)

- يجب أن نتبع الفرصة للأطفال لمعرفة ماذا تعنيه العلاقات الوثيقة الدائمة . وماذا تعنيه الحماية الحامية (وليست المحمية^١) . والطام الذي يتم حلقه ذاتياً .

إن الاحتياحات الأساسية للأطفال اليوم - التي يجب أن نكرس أنفسنا أولاً لتحقيقها - ليست التعليم . أو فرص التعليم . ليست النشاطات والدوافع . ليست التحرر من التبعة والعلمية . ولكن هي فرص لعمل ضروري ومشارك ومؤسس على الثقة والمودة

إن كل النقاط الأول هي أشياء ضرورية . ولكنها تأتي في المقام الثاني . أي بعد إشباع الاحتياجات الأساسية.

- يتعلق بالنقطة السابقة إلغاء ذلك الفصل المعتاد بين التربية كعمل مهني . وبين الاتصال والعلاقة الشخصية . ذلك الفصل الذي يوجد في الحقيقة في كل فروع حياتنا الاجتماعية الأخرى .

إن الصداقة التي كانت عند الإغريق مفهوماً سياسياً^{١٤} . تصح هذا مفهوماً تربوياً واجتماعياً .

فمن خلال الصداقة . ونحوها يتعلم الإنسان أن يؤدي شيئاً للآخرين . دون أن يراوده الشعور بفقدان شيء . أو بالتصحية . أو أنه يؤدي عملاً استثنائياً بدافع الحب محسب .

- ويرتبط بذلك تنوع الخبرات إلى أقصى حد مع انتظامها في إطار وحدة واضحة مفهومة . فمن الخطأ أن نحاول - سواء في المدرسة أو الأسرة - أن نفرض «الحرية» أو «النظام» . أو أن نعرض الفصل بين الأعمار المختلفة . أو الاحتلاط بينها . أو أن نؤكد الفردية أو الرابطة الجماعية . وإما يجب - حسب الإمكان - أن يوجد كل مهما وأن يتم تمثيلهما من خلال أشخاص مختلفين . وأن يوصعا في أماكن مختلفة . وأن يعبر عهما في مواضيع مختلفة .

- يجب أن يكون من نصيب الأشياء الملموسة . والواحات . والمواقف العملية . الجزء الأكبر من التأثيرات التربوية . فالاعتقاد في القدرة على عمل شيء (التحدي) . والتغريب (التعود) والقدوة (إمكانية تقليد المثل الأعلى) هي موضوعات تربوية أكثر قوة من تلك التي يدعو لها اليوم علم التربية التقدمي .

- إشراك الأطفال والشباب في العمل والسياسة (نحن نشاركهم في العلم فقط) ويصف برون فنبر Bron Fenbrenner كيف يحدث ذلك اليوم في الاتحاد السوفييتي . سرعان ما يذكرنا وصفه بمدارس الشارع الأول . التي أسسها حودمان . والصور التي قدمها

Vgl Hannah Arendt Von der Menschlichkeit in (14 finsternen Zeiten Munchen 1960 (Piper) S. 39

استمرار نمو ذلك الخيال «الطوباوي» الكاذب، الذي يدعو إلى إلغاء المدرسة، وتصفية الأسرة، وتأمين التدريب المهني.

إننا نعيش في عالم يحتم التعاون والعطاء المتبادل بين مجموعات الأعمار المختلفة، والواقع أننا لم ننشئ هذا العالم «كعالم» خاصة للمجموعات المختلفة، وإنما أقمنا فيه مناطق منزلة وبيوتا للمحرر الصحي، ذلك أننا نحصص مجموعات الأعمار الأخرى لأغراض عالم الكسار.

إن الإجراءات التي اتحد بها عالم الكبار لإلغاء الفصل بين الأحياء في فروع الحياة الاجتماعية المختلفة، تنق في الواقع على هذا الفصل، ولن تكون لها فاعلية ما لم تغير هذه الإجراءات حياة الكسار أنفسهم.

ليس الهدف هو أن نقدم الخدمات لفئات الأعمار الأخرى، وليس الهدف أن نتولاها بالرعاية وأن نطلق لها العنان، وإنما أن نعيش معها في هذه الحياة المشتركة التي لا بد أن نحولها إلى حياة إنسانية، ونحمل فيها مسؤولية ادعاءاتنا وأعمالنا واقتناعاتنا، نتحمل فيها أيضا مسؤولية مطالبنا من هذه الحياة، ومسؤولية أعمالنا واقتناعاتنا . . .

وسوف يمكننا أن يؤدي هذه المهمة بصورة أسهل عندما نعرف حدود امكانياتنا، وحدود قدراتنا على التأثير.

لست سعيدا بأن أقف وسط هذه المنصة العالية التي ذكرها كومينوس . . . فأنا أشعر بما ينارع الشباب من شكوك، وأحس كذلك بذلك الضغط الذي يمارسه الجيل الأكبر سنا، وإن كان هذا الضغط في تناقص مستمر . . . ويراودني كذلك إحساس بأنني أبالغ في الطر إلى دوري كاحد الراشدين أو الكبار، فلست على درحة كبيرة من العقلية حتى لا أعترف بذلك، ولست أيضا من الغفلة بحيث أترك عالمي ينحدر إلى الفوضى والخراب، فواجبي أن أشرح عالمي، وأفتح مصراعيه للناس، واجعله جديراً بالاحترام.

أرياس للعصور الوسطى، وحكم البوربون في فرنسا. - يتعلق بذلك أن يكون هناك الوقت، وقت الذين يعملون من أجل الذين يتعلمون، وقت الآباء من أجل الأطفال، من أجل هؤلاء الذين لم يتم إعدادهم بعد، والذين ليسوا منتجين بشكل مباشر بعد، وليسوا مقيدون بعد بإطار إنشائي معلوم.

إن الأطفال والشباب هم بالضرورة القيم المتحركة والواضحة في العملية الاجتماعية، وتبين العصور القديمة، وكثير من الحصادات غير الأوروبية أنه يمكن للمرء أن يعيش بشكل طيب ومعقول مع هذه القيم.

أما أن تكون هناك رغبة في «ترشيد» الطفولة والشباب ثم الاحتفاظ - في نفس الوقت - بالنظام الذي يصلح للكبار، ويرتبط بحياتهم فسوف يؤدي ذلك إلى نوع من الخلل العصبي الذي يعاني منه اليوم، وسوف يخلق بالتالي وبصفة مستمرة ذلك التناقض، وهو الرغبة في أن يجعل من الأطفال أناساً ناضجين (عقليا وخلقيا)، ذلك لأننا لا نعتبرهم هكذا، هذه الرغبة تخلق منهم في واقع الأمر «أطفالا»، وتمد على أية حال فترة الطفولة.

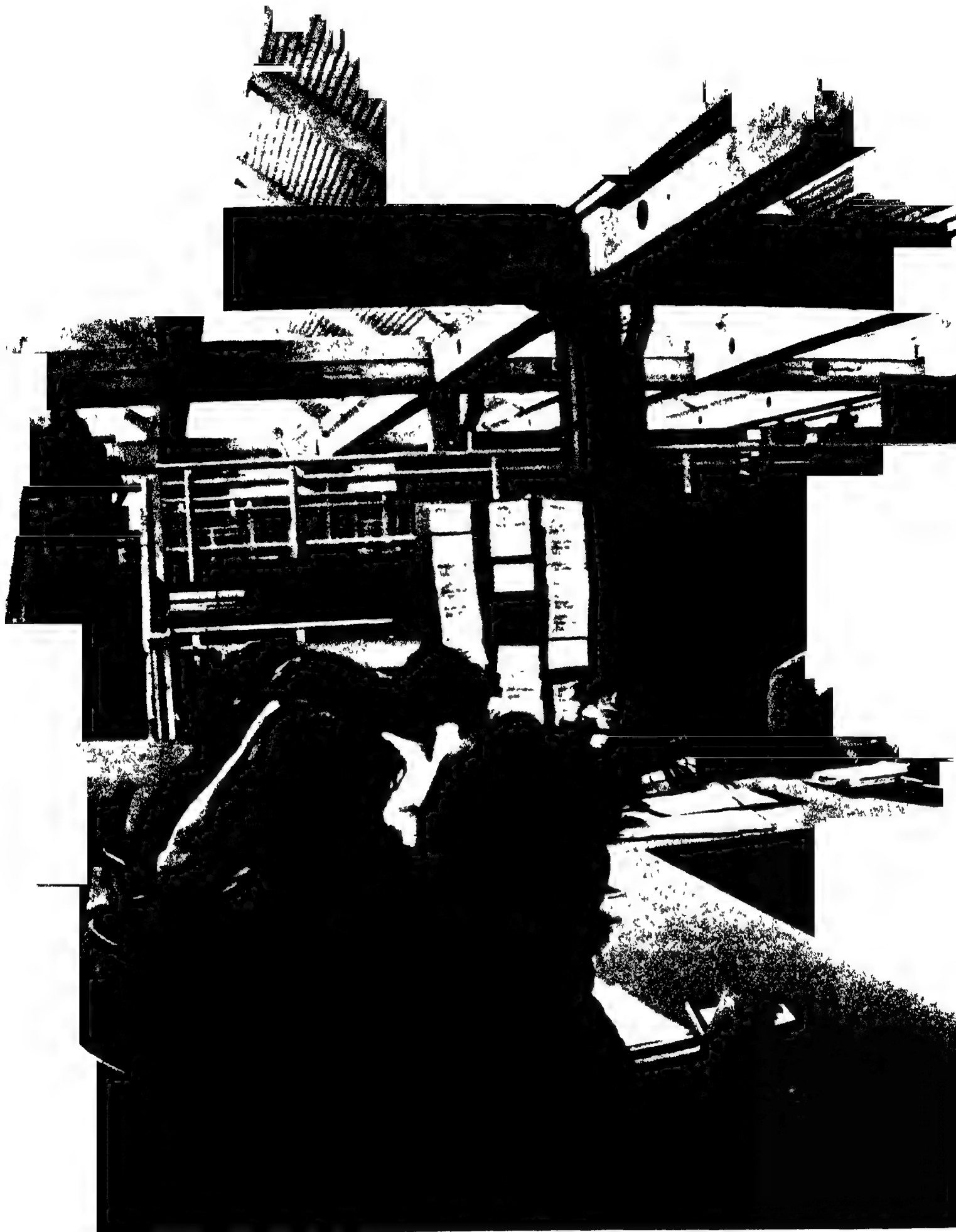
أما إذا كان لدى الشخص الوقت لكي يشركهم معه كأشخاص صغار وذوي خبرة محدودة، فسوف يكسب بالتالي كثيراً من الوقت.

ويعتقد روثينبرر أنه يمكن أن ثبت أن اتجاه الأطفال والشباب لتقليد تصرفات وحياة المجموعات المتماثلة معهم (والتي لا يمكنهم أن يتعلموا منها الكثير) ليس إلا نتيجة لتحلي الكسار عنهم.

وعلىنا الحذر من أن يقودنا كل ذلك إلى نوع من «الطوباوية» فليس لدينا في هذه اللحظة ما هو أكثر أهمية من الواقعية، بل إن ما أعتريه أكثر الإجراءات التي يمكن أن نتخذها، واقعية هو أن نكشف هذا اللغو والباطل الناشئين عن الأسرة والمدرسة والوظيفة وكل أشكال الحياة المحدودة بحدودها، باعتبارها أشياء مطلقة. وقد يكون ذلك هو شرط التغييرات التي يمكن أن تمنع



بعدة و ألمانيا الاتحادية . مدرسة هرنمون فون هيتج التحريية مدنية ييليمند
ا الساء المدرسي الحديد تحصيل قاعة كبيرة لكل من المرحلة الابتدائية والوسطى (الاعدادية) والعليا (الثانوية) ويمكن توسيع وتصغير هذه القاعة حسب الحاجة
ره كلم)





«بولا بيكر مودر زون»، حوالي عام ١٩٠٦

بولا بيكر مودر زون

من ملف حياتها وأعمالها

(عرض إذاعي تسجيلي بمناسبة مرور مائة عام على ميلادها)

- | | |
|--|---|
| ر . المكان هو فورسفيدا (Worpswede) ، مستعمرة | تعد بولا بيكر مودرون العانة التشكيلية الألمانية الوحيدة |
| المسابين على بحيرة تويغل بالقرب من مدينة بريمن . اليوم | في العصر الحديث التي تخطى صيتها الطاق المحلي إلى |
| الثاني من نوفمبر عام ١٩٠٧ . بهجة كبيرة تغمر منزل | الطاق العالمي |
| الرسام (أوتو مودرزون) . لقد وصفت زوجته بولا مولودة . | الأشخاص : |
| أحيرا وبعد ساعات مثيرة عم الهدوء والفرح . الأم | الراوي (ر) |
| والمولودة تتمتعان بصحة جيدة (فاصل قصير) . | المتحدث الأول (١م) |
| | المتحدث الثاني (٢م) |
| | المتحدثة (م) |

بعد ذلك بشمالية عشر يوماً تود بولا مغادرة الفراش. لقد عيل صبرها، لم تعد تحتل وهي الممتلئة بالحياة والنشاط الخلاق أن تتوقف عن العمل أكثر من ذلك. لماذا يفرض عليها أن ترقد باستمرار دون حركة؟ وأية فائدة من ملارمة الفراش؟ وترسل بولا في استدعاء أحبها «كورت» الطبيب بمدينة ريمن

م ١. ويحضر كورت على عجل، ويعيد فحص بولا بدقة، ويسمح لها بمغادرة الفراش، فتبادر إلى ارتداء ملابسها بمساعدة المشرفة عليها. ثم تخطو دون جهد، يساعدها زوجها وأخوها إلى حجرة الجلوس في وسط المحبرة يوضع لها كرسي مريح لتجلس عليه في سعادة واسترخاء، ويحيط بها الرحلان من اليمين واليسار. أما الطفلة فقد أطعمت حتى الشبع. الأنوار تشع من شموع الثريات المصاة.

م: إن الموقف قريب التشبه بليلة عيد الميلاد. كم أنا سعيدة، سعيدة جداً!

م ١. وفجأة تشعر بولا بثقل في ساقيها، وترتفع منها بصعوبة أنفاس محشحة - وتهمس قائلة.

م: وا أسماها!

م ١. ثم تصارق الحياة.

(فاصل قصير)

ر: سبب الوفاة وفقاً لتشخيص الطبيب هو «الحلطة». لقد صاعت الفرصة. ماتت بولا بيكر مودرون في عامها الحادي والثلاثين. من كانت هذه المرأة؟ في نظر العالية هي روجة فنان له تقديره، أما في نظر القلة التي عرفها عن قرب فهي: فنانة سامية عظيمة قلما جادت بها الأيام.

م ١: كانت إنسانا حمل على عاتقه مسؤولية حب الحياة، وإعلاء هذا الحب، لم تستل موقفاً ما لتحقيق مصلحة

أو عائد. «لقد عرفتها وعشت معها معجزة مست الأعماق. كان رسمها صغيراً، ولكن الحياة الثابضة القوية في هذا الرسم كانت تخلق دون انقطاع مع كل ما هو حي متدفق في هذه الدنيا».

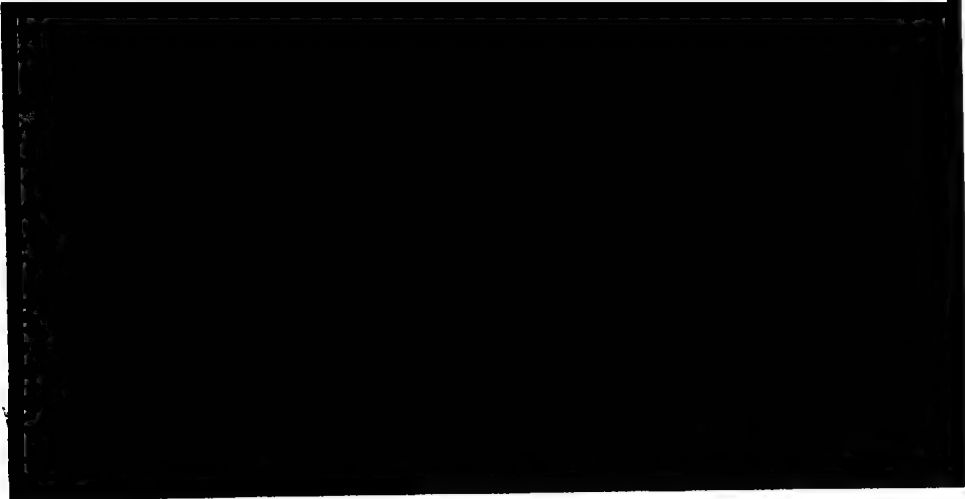
ر: كان هذا حديث (رهارد هوتجر)، الذي وجهها كصديق، وأول من أقرها على الطريق، مأساة حياة بولا أنها ماتت مجهولة، ولم تحس شيئاً من مجدها الذي جاء بعد ذلك. ومع هذا فن الواضح من مذكراتها وخطاباتها أنها كانت تؤمن بمجدها.

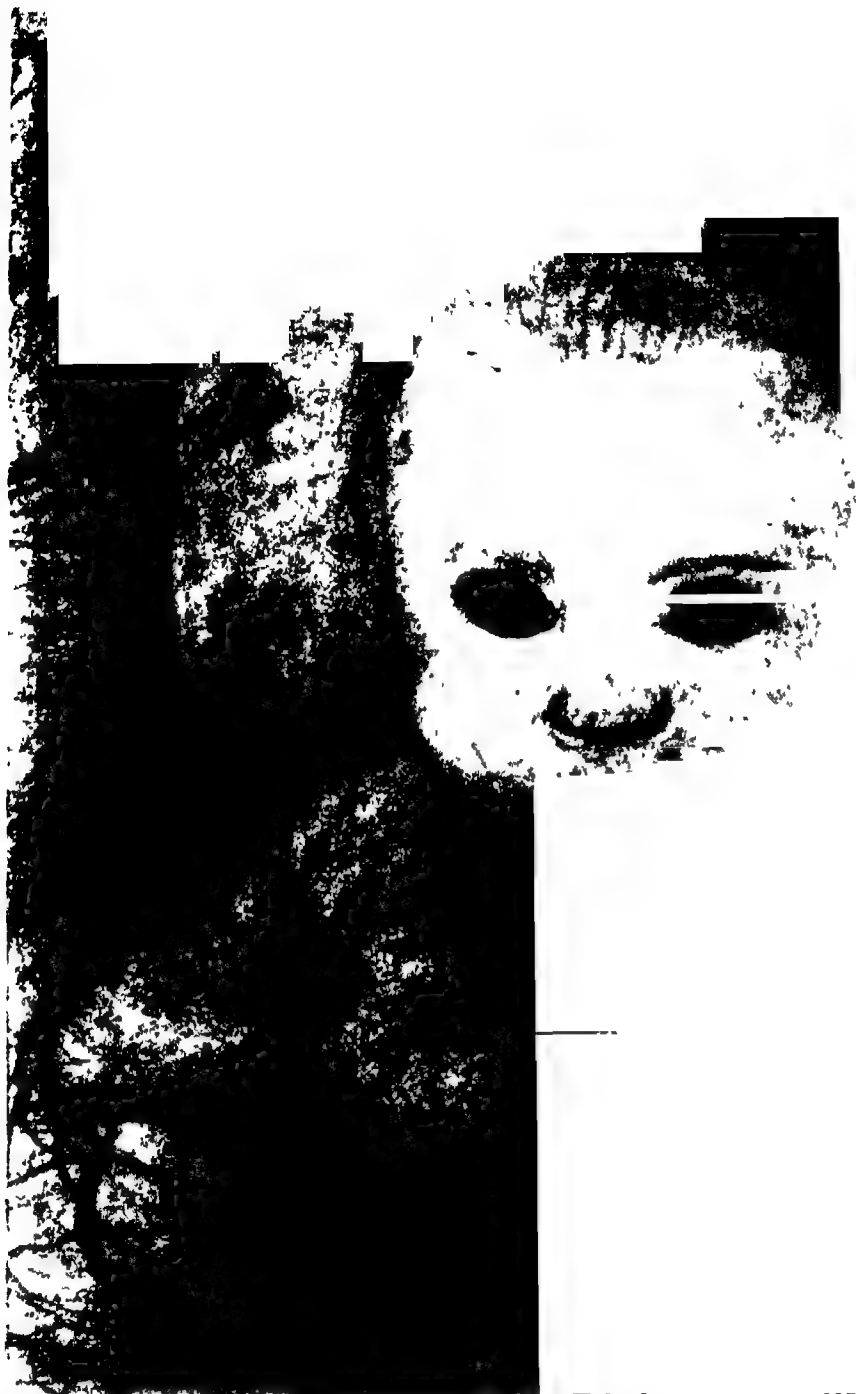
بعد وفاتها المكر لحق بها عن آخر، ذلك أن زوجها وقع على صورها بطريقة عشوائية. كان رأي بولا دائماً أنها رسمت صورها بصفتها بولا بيكر وليست بصفتها امرأة تحمل اسم زوجها (مودرون). وعندما كانت توقع على اللوح، كانت توقع «ب م م»، على خلاف الاسم الذي عرفت به في تاريخ الفن («ب م م»). ويعود التوقيع «ب م م» على اللوح إلى الأرملة مودرون الذي وضعه مؤجراً وبطريقة تعسفية أحياناً. طول حياة بولا لم تلق صورها ورسومها في الأعم سوى السحرية والاحتقار. في بعض الأحيان كان يساعدها على الخروج من عزلتها حب أمها الراح، وكانت أمها سيدة طيبة واسعة الأفق تحب انتباه وتقديرها.

م: «لاشك أن الدم أقوى رباط. إنه يقيم الحسوس عبر الهوى الساحقة. ولا بد للمرء أن يمدح الخالق الذي أودع تلك العصارات المتشابهة».

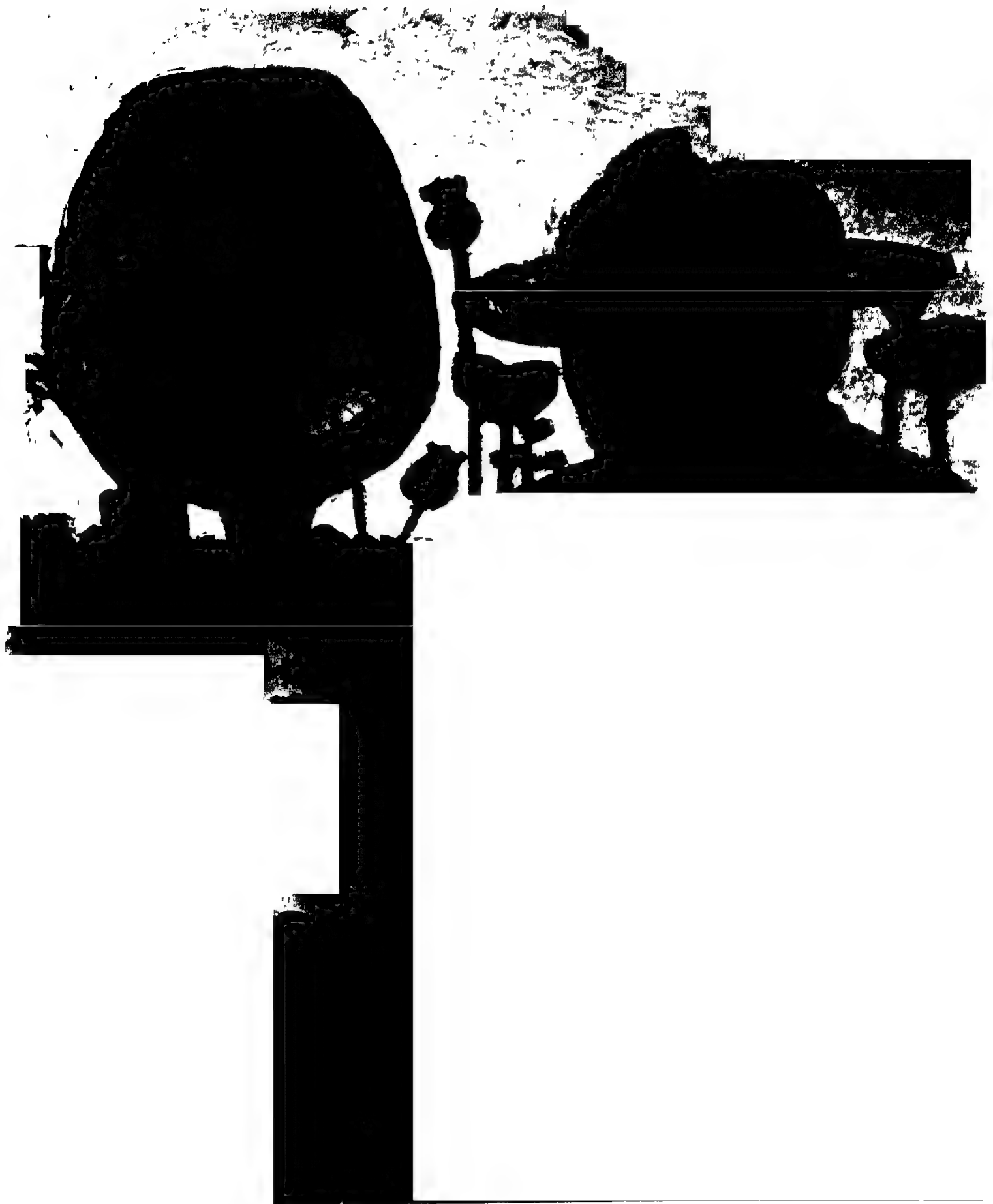
ر: كتبت بولا بيكر مودرون هذه الكلمات إلى أمها. كانت هي نفسها تحمل طفلاً في أحشائها. كانت صلتها بأمها أقوى وربما أيضاً أعمق من صلتها بأبيها. كانت طبيعة أمها المرحمة وإسائيتها الجذابة هي التي أكملت على أحسن وجه الصورة التي ورثتها عن أبيها، صومة رجل حاد منطو مع كونه إنساناً عادلاً. كان الأب ينتمي إلى أسرة من العلماء ورجال الدين، أما الأم فقد كانت



















ر: وهكذا بدأت بولا تتعد في محراب أولئك الدين اكتشفوا هذه المعجزة.

م ١٠ ما كنسون Mackensen

م: « إنه يرسم صور شحوص للطبيعة وللناس، وكلما كانت الرأس معبرة. كانت الصورة شيقة. إنه يفهم الفلاح جيداً. هو رجل ممتار، مستنير بكل معنى الكلمة »

م ١١. فوجلر Vogeler

م. « شاب رائع مخطوط. إنه أحب الجميع إلي ».

م ١: أوفربيك Overbeck

م. « لقد حاولت أن أراه بمشاعري. الألوان في ماطره الطبيعية حريئة للعاية. »

م ١١. مودرون Modersohn

م. « لقد رأيت مرة وبطريقة عابرة في عييه شيء رقيق حداد. في ماطره الطبيعية التي رأيتها بعمق عميقة خاصة . . . تلمس الحريف الحارة الدافئة . . . أو المساء الحلو المليء بالأسرار . . . إنني أود أن أتعرف على ذلك الإنسان - هذا المودرون. »

ر: حمل مليئة بالافتان والحساس، ولكنها حالية من العمق ومع ذلك فقد وضع الأساس لتعلقها « بثوريسقيدا » واسم أوتو مودرون مرتبط بهذا المكان ولكن مصير بولا وتطورها مارال معلقا بين برلين وفوريسقيدا.

م ٢٠. يمكن تحديد الآراء الروحانيين لمن بولا بيكر مودرون

ر: من العسير للعاية. في باريس تتلقى الكثير من الانطباعات والإلهامات ولكنها جميعا تنصهر سريعا في أعمالها الفنية. وفي برلين تتأثر في البداية بأعمال رامبرانت، ولكن هذا التأثر لا يعكس على لوحها. وإنما يحطى رامبرانت باعجاب وحساس تلميذة الفن وليس أكثر. وبفهم النظرة ترى بولا تيتسيان Tizian وروبر Rubens. وتستطرد بولا فتقول.

م: « وقعت أيضا في أسر أعلام الفن الألماني. دورر Durer، لوكاس كراساك Lukas Cranach. حيط ضوء رفيع أصابي من هولبين Holbein. لقد أفرطت في العرام إن المرء يشعر رهمة كبيرة أمام الإنسان وهذا أمر مفيد لأن هذه الرهمة تهبط في حياة المدد الكبيرة إلى الحد الأدنى. هل هناك ما هو أحمل من إنسان سام؟ »

ر: بعد برلين وفيينا ترحل بولا إلى البرويج. وتعلقها رحلة عبر الريف. تلال حصراء وأشجار التولا المرحية، وهذا يثير في بولا الشوق إلى « ثوريسقيدا ».

م: « إنني فرحة بأنني سأرى ثوريسقيدا. وفرحة بما تم في هذا العام. سوف أسافر قريباً إلى الوطن »

ر: بعد ذلك بشهور قليلة استقرت بولا بهانيا ثوريسقيدا

م: « هنا في هذه الوحدة يكتمش المرء إلى نفسه فقط إلى أشعر بها في داخلي كالسبح الخفيف، كالاختراق، كرفرفة الأحصنة، كالاسترخاء المعش، كأحد النفس. إذا أمكنني يوماً ما أن أرسم فسوف أرسم هكذا. »

م ٢٠. من الذي أحس في ذلك الوقت بطريق تلك المرأة، أوتو مودرون

ر: ربما. لقد رأته بولا مراراً. وكانت تشعر بأنها محددة إليه إن رباط الصداقة منحها قوة وقد تمت هذه الصداقة تدريجياً حتى تحولت إلى ارتباط مصيري.

م. « لقد أعجني أوتو مودرون جداً، في استطاعتي أن أصاحب لونه المختار بشارتي. إنه أصبح محبوباً لمنسى . . . »

ر: بذلك اعترفت بولا لأبيها في البيت يصاب الأنوار بقلق شديد. إلهما يحاها وهذا هو المهم. كم غيب تطور انتهما! من الصعب التكهن بشيء. هل تستطيع إثبات وجودها؟ والحاح بولا عليهما في أن يكونا مطمئنين. إلهما تطلب دائما الصبر. كان ذلك الوقت

عصبياً بالنسبة لهولا. الشك يراود قلبها، والمتاعب. ومع ذلك فهي دائماً تشعر بنفس السعادة الروحية وهي ترسم. من يستطيع أن يصف بشوة الإبداع؟ إن الشعور هو كل شيء! وفي ذلك الصراع تنتصر الثقة بقدرة النفس

م: لا تقلقي علي يا عزيزتي

ر: تؤكد هولا لأمها. ونصيف

م: «إن لدي العزم الأكيد والرغبة في أن أحل من نفسي شيئاً لا يحل منه ضوء الشمس. بل يعطي هو أشعة ولو قليلة إلى ما رلت صغيره وأشعر بالقوة في داخلي تمهلوا قليلاً وسوف يكون كل شيء. على ما يرام!»

ر: هولا تفكر في معرض سوردها في برينس. لقد حدد الميعاد... إنه أول معرض هولا ولا بد أن يكون جيداً. ذلك لأن مسقطها ما زال متأرجحاً. أو هكذا يبدو على الأقل. إن هولا واثقة من حاحها وسوف يفتتح المعرض في ديسمبر ١٨٩٩ بمسالة الفنون. إن هولا في حاجة إلى الحاح أمام العالم كله

م: وكيف كانت النتيجة؟

ر: «مدهرة. لقد قصي القدر على كل شيء. لم يترك لهولا ولا شعرة في رأسها كان معجزة الفن وعود الجماهير في ذلك الوقت «آرتور فينجر» Edgar كان هو ممثل الدوق لدى المدينة برينس في «حريسة فير» Wiser

م: وماذا كان رد فعل هولا؟

ر: لا شيء. على الإطلاق. مجرد ملحوظة قصيرة عابرة في مذكراتها اليومية. هذا هو كل شيء. كم كان عميقاً الحرح الذي أصاب هولا، الآن هي في مسيس الحاحاً إلى الطاقة التي طالها بها أبوها عندما طلعت إليه قائلة «دعي أصير رسامة» - حتى يمكنها أن تثبت وجودها على الرغم من كل القوى المعاكسة

من تواصلها سعت كل قواها الجديدة، لقد دفعت بها هذه القوى ووجهت كل رعاتها إلى الفن. وبدأت هولا طريقها من حديد. في باريس. وصلت هولا إلى العاصمة الفرنسية في مطلع عام ١٩٠٠ وهناك حظيت برعاية كلارا فستوف - صديقتها من فورسفيدا (وزوجة الشاعر ريلكة فيما بعد)

م: باريس عام ١٩٠٠ كان معي ذلك بالنسبة لأي رسام شاب في ذلك الوقت تحقيق كل شيء في العالم تحقيق كل الرغبات طمعاً مجرد حيال إذ أنه كان على أعظم الصاين الذين دأع صيتهم وقتذاك أن يكافحوا بكل قواهم من أجل أن يعترف العالم بهم. أو الانتظار دون حدود. ومع ذلك فقد رعت شمس عصر حديد للنس. لقد أكتشفوا البور والهواء. وحرية الشمس. والورقة اللاهائية للكون. فسانون مثل مايت Monet. موبيت Monet. روبر Renou. فان جوج van Gogh. سيران Cezanne

م: هل كانت هولا تعرف قادة المدرسة التأثيرية؟

ر: في البداية لا. لقد تعرفت عليهم فيما بعد. في آخر إقامة لها في باريس وقبل موتها بقليل. في ذلك الوقت - عام ١٩٠٠ - كانت معجبة بلوسين سيمون Lucien Simon وكوتيت Cottet - وهما رسامان سبيهما العالم منذ زمن طويل - فيهما عراة ولكنها عراة مبهمة.

لقد رأت هولا فورسفيدا مرة ثانية في صورها وخاصة في بعض صور كوكيت مثل «في بلد البحر» ذكرتها تلك الصور بما كسب وثيق. كذلك رأي هولا في باريس لا يخلو من العراة. كم كانت معرفتها بالحياة صئيلة. لقد أدركت القوى المصينة في العالم دون المظلمة. القوى الفعالة لا القوى المعطلة - ولكن كيان هولا بدأ يتفتح بالتدريج.

م: «إن باريس تشعرني بالحدس. هنا أشياء كثيرة محزنة. وما يح أن يكون مرحاً بالنسبة لأهل باريس فهو أحزن الكل. إني أشتاق أحياناً لأن أتمشي في المستنقعات»

ر: جدير بنا أن نمعن النظر في هذه الكلمات .
فقد كنت في وسط باريس ، في تلك المدينة التي يطغى
بريقها على كل ألم . ماذا كان يحول بخاطر بولا؟ هل
كانت تدرك لأول مرة الحدود العجيبة لوجودها ، والتي لا
تستطيع أن يحلها سوى الزمن؟ هل تعود تتحسس بداية
تطورها وتحاول أن تعطي الأشكال القديمة معنى حديدا؟
إن بولا قد نصحت . وما أن يظهر أوتو مودرون فجأة في
مرسمها حتى نحسم أمرها وتعود معه إلى فورسفيدا .

م: « في لحظات اليأس الشديد التي عشتها هنا في باريس
كنت أترك أفكارى دائما تتجول إلى فورسفيدا . كانت
تلك دائما وسيلة رائعة ، بعدها كان الاضطراب يتدد
ويعود إلى نفسي هدوء مريح . »

ر: في بريمن ينتظر والدان بولا بفارغ الصبر هالك
ثورة في البيت . الأب - مع كونه عضواً في رابطة الصابن
- لا يمكنه أن ينسى نقد آرتور فتشار اللاذع . ليس له
أن يخلد إلى الراحة . « على بولا أن تحترف أخيراً وبطريقة
حديثة حرفة أخرى بدلا من الرسم ، الأمر الذي يسيء إلى
سمعة الأسرة . »

م: اليوم كتب لي أفي يطلب مني البحث عن وظيفة .

ر: جاء ذلك في يوميات بولا . لقد عاد الصيف ، صيف
فورسفيدا . الطبيعة متفتحة . أسرة بولا تلح في طلب
اتخاذ قرار . ويأتى القرار مخالفاً لكل التوقعات . لا بد أن
بولا قد صارت أوتو مودرون بضيقتها . كانت الصداقة
بينهما قد توطدت للدرجة التي تساعد على تخطي امتحان
أصعب . في الخريف تمت خطوة أوتو مودرون وبولا
بيكر . وفي ٢٥ مايو عام ١٩٠١ تم زواجهما . إن
الخطاب الآتي قد يبدو لنا عاطفياً . ولكنه في الواقع
وليد شعور صادق:

م: « مليكي ! إنني الفتاة التي تحبك وتهبك نفسها . والتي
دأب حياؤها وذبح كأنه حلم . هذا هو تواضعي -

عزيزي - إننى أعطيك نفسي كما هي وأضع نفسي بين
دراعيك قائلة: هأنذا . »

ر: يا لعظيم حبها ! ويا لنقاوة تفانيها ! ولكن رواجها
طل خاليا من السعادة . لقد تزوجت بولا بتوقعات كان
من العسير تحقيقها . لم يكن باستطاعة بولا أن تواجه
واقعية الحياة .

م: « في السنة الأولى لرواجي كنت أنكى كثيرا ، وكم
كانت دموعي غزيرة ، كما كان الحال في أيام طفولتي
... لقد علمتني خبرتي أن الرواج لا يريد من السعادة .
إنه يبدد ذلك الخيال الذي تعيش فيه الروح وتتوهم بأها
ستجد توأماً لها . إن المرء يحس في الرواج إحساساً
مصاعفاً بأنه معبود ، غير مفهوم ، لأن كل ما مضى من
حياته صاع في الحث عن إنسان يفهمه ، ومع ذلك .
أليس من الأفضل أن يواجه المرء ذلك التصور الحاطيء
وحها لوجه من حلال الحقيقة الموحشة الكبيرة . »

ر: وأخيراً وجد الصراع في حياتها طريقه إلى فيها ،
وأصبحت الخبرة ملكة الخلق ، وارتفعت نفها بل وغيرته
من الأساس .

ما بدأته في باريس تكامل أخيراً .
وبعد أن كانت باولا تقلد الطبيعة في لوحها بدأت الآن
تعر من الداخل إلى الخارج ، وبدأت تعبر في لوحها
عما يملأ أعماقها من حرات ذاتية واطتماعات .

م: « إن هذا الاندفاع المباشر إلى الهدف هو أجل ما
في الحياة . لا يعادله أي شيء . هو أن أركز كل قواي على
شيء واحد . إني أضع رأسي في حضنك الذي خرجت
منه شاكرة لك ما معطني من حياة . »

ر: هذه الكلمات موجهة إلى أمها . ولعلها كانت
تحس إحساساً خفياً نهايتها المكورة .

م: « إنني أعلم أنني لن أعيش طويلاً . ولكن أهذا شيء
محزن؟ » هل يكون العيد أكثر حملاً إذا طالت مدته؟ »

ر: ثلاث مرات قطعت بولا عملها الفني في فورسفيدا وانتقلت نطاقها الفنية إلى باريس محاولة هناك أن تزيد تلك الطاقة عمقاً. وكانت أحر تلك الربارات لباريس هرباً من رواجها. لم يكن صراعها مع روحها مجرد صراع إنساني. بل أصبح أمراً لا يمكن التغلب عليه بسبب الهوة الفنية العميقة التي كانت تفصل بينهما. لقد حاولت أن تجدد في الفن محرراً من الصائفة التي كانت تغلج في نفسها كانت في وحدة تامه. ومع ذلك فقد فتحت الوحدة أمامها آفاقاً رحبة تعلمت أن تدرك ما كان معلقاً عليها عندما شقت طريقها لأول مرة قبل سنوات إلى باريس عني الحياة اللاهوائي. والطرق المتعددة إليه

في آخر إقامة أبولا في باريس. قابلت النماز ر-هرارد هوخر Bernhard Hoetger. وما كان له إلا أن يقول لها الكلمة التي حررتها

كان ر-هرارد هوخر - وهو أصلاً من فستاليا - في أوج مجده آنذاك. وكان لرايه ثقل أنعد من ثقل النقد الألماني بأهمه

م «كان ما أعطته عني وإبداعاً كانت كلماتها دائماً تنير في أعمالي الكثير من التوتر والتوقعات كانت تمكر في ساطعة وعمق بعد أسابيع من تبادل الآراء المثير أفلتت من فيها مرة هذه الكلمة نعم. أو أنى رسمت هذا لكنت قطعاً رسمته بطريقة أخرى غمماً - أنت ترسمين، ثم جاء الرد عاباً في التواضع نعم »

وقت واقفاً وافتحمت رسمها لأول مرة مدفوعاً حب الاستطلاع هناك وقفت في صمت مأخوذاً أمام معجزة تعثرت الكلمات في هي لم أستطع سوى أن أقول لها إن كل هذه الأعمال عظيمة احتفظي بإحلاصك لداثك واستمري على ذلك لا تندهي مرة ثانية إلى المدرسة كان الناس قد يصحبوها بالذهاب إلى المدرسة لأنهم في فورسفيدا كانوا ما زالوا يعتقدون أنه يحب عليها أن تتعلم

الرسم عندما قلت لها ذلك عمرتها سعادة مياضة. وفي اليوم التالي كتبت لي خطاباً مؤثراً.

م. «إن اعتقادك أني هو أحمل هدية بالنسبة لي في كل العالم لقد وهنتني أروع ما في الوجود - وهنتني نفسي. لقد عادت إلى الشجاعة كانت سخاوتي دائماً تتأرجح أمام أبواب موصدة. لا تعرف أن تدخل أو تخرج. لقد فتحت الأبواب. وأحرلت العطاء. بدأت الآن أشعر أن في استطاعتي أن أصنع شيئاً. وعندما أفكر في ذلك تغلبي دموع الفرحه

ر وكافحت بولا من أجل استقلالها الداخلي في صورها تبدو بكل دانتيتها - لا يمكن أن يلتبس الأمر على أحد - هي بولا بيكر مودرون. عرفت الحرية وبقيت كذلك أيضاً حتى عندما أصلح أصدقاءها بينها وبين روحها كانت تود أن تصحح أماً. وحامت نفسها حول هذه الرعة. فكانت تفصل رسم الأطفال والنساء. وأخيراً رسمت نفسها كامرأة حامل في حياة بولا كان فيها وكيانها كامرأة وأم يكونان وحده منصلة. وماتت بولا فجأة في ٢٠ نوفمبر عام ١٩٠٧ وهي في دروة الإبداع (فاصل قصير)

في فورسفيدا - في ممار كيسة القرية - ترقد بولا بيكر مودرون. حيث أرادت أن تستريح. وفوق قبرها يرتفع تذكار صديقها ر-هرارد هينخر روراً لطاقة حياتها التي انطغأت صورة امرأة شابة شاحصة سطرها إلى السماء وطفلها على حجرها

ر وسطاء انتشرت أحجار حياتها وفيها. أولاً في فورسفيدا وحصها راير ماريا ولكنه رثائه المؤثر. بدأ العالم يدرك ما أبدعته هذه المرأة. وبعد موتها بعشرين عاماً شيد ر-هرارد هوخر ولودفيج روريليوس بيت بولا بيكر مودرون في شارع بوتشر في برين تكريماً لها. هناك حفظت أهم أعمالها الفنية وعند مدخل البيت كتبت هذه الكلمات

م١٠ « من أحل امرأة سامية ، شهادة أعمال عظيمة تقف منتصرة ، في حين ينلاشى محمد الرجال الشجعان . »

ر . من عهد الزواج الثالث (الحكم الناري) كان لا بد أن تعطى هذه الكلمات بالجنس في ذلك المجتمع «الرجالي» لم يكس من المعقول أن تفوق أعمال امرأة «شجاعة الرجال» . في الخريف عندما رلت الأمطار بعرارة في ريمس ذاب الجنس وفي الربيع أعيد وضعه من جديد - واستمر الحال هكذا لسنوات عديدة

وفي عام ١٩٢٧ دش لودفح روزيلوس بيت نولا بيكر مودرون بالكلمات التالية .

م١٠ « كانت نولا بيكر مودزون امرأة ، مجرد امرأة لم تكن تصو إلى منافسة الرجال لم تحاول أن تحي حقيقة شعورها بأنها امرأة ومع ذلك فإن نولا هي أول امرأة في تاريخ الإنسانية حطمت الحاجر الذي وضع في وجه

المرأة . إن نولا فنانة أصيلة من الطراز الأول . إنها تقف كامرأة وحدها بين رجال تاريخ الفن لقد أعطت العالم مآ حديداً . جديداً في الفكر . حديداً في الإبداع ولا يمكن للمرء أن يحدده أو يحدد مدى فاعليته . » وفي رثاء «رلكه» Rilke لها نقراً .

م٢ . صليت وأنت صغيرة بحمية من أحل أن تنمي والآن قد صار ، وكأن تلك يحيط سا .

لأن الأشياء تزداد عراة باستمرار ، ويفقد كل ما حولنا معناه

الس يسرون عبر الأيام كأهم أشاح أحلام .

وكان عليهم أن يكتبوا حاح أنفسهم

حشية أن يكشف العطاء عن وجههم الحقيقي وهم في صمت المعرفة .

(من إعداد نول بارتس)

فرنر كول شميد إرنست تيودور هوفمان

« قل لي ، من هذا الشبح الميت
الذي يخلق في عبي لساعات طويلة
كل مساء . ثم يحنى دون صوصاء »
(ا. ت هوفمان ، « مايستر فلو »)
« يتكرر في حياتي شيء على نفس الموال .
إذ يحدث دائما ما لا أتوقعه .
شراً كان أم خيراً ، وأزاني مرعماً
استمرار على إتيان ما يساي طبيعتي
الديسية » (ا ت هوفمان)
شهرة هوفمان أنه كاتب المفعرات والاشاح والحوارق . كما
أنه مؤلف موسيقي رومانسي ورسام كاريكاتوري ساحر .
إذا كان إدجار أأل بو (١٨٠٩-١٨٣٩) هو مدشيء
« القصة البوليسية » ، فهوفمان (١٧٧٦-١٨٢٢) دون شك
حالق الشخصية الفصامية المردوحة ، وأول من قدم الرجل
دا الشخصيتين في الأدب العالمي . هذه الشخصية التي
عرفت فيما بعد باسم « دكتور حيكل ومستر هايد » (وهو
عنوان قصة الروائي الإخبري ستيفنس)
ولد أرنست تيودور هوفمان بمدينة كونيخبرج
Königsberg في روسيا عام ١٧٧٦ . كانت أوروبا في ذلك الوقت
تعيش في عصر فولنير ولصح . وروسيا يحكمها عاهل
مستند متور هو فريدريك الأكبر وفي مدينة كونيخبرج
يعيش فيلسوف العصر لإيمانويل كانت ويحاصر وبعد
العدة لإخراج كتابه الشهير « نقد العقل الحالص » .
ويدعو إلى إقامة دعائم المجتمع الإنساني على أساس
القانون الخلقي القطري السابع من أنفسنا ، وإقامة دعائم
الدين على أساس « الأخلاق العملية » لا على « أساس

من العقل البطري » أو من « العقائد والطقوس الشكلية » .
كانت نشأة تيودر أرنست في هذا الجو العقلاني المتور .
ولكن تربية الطفل الأولى حصعت لطروف مغامرة عربية ،
فالآب سكير مدمس ، والأم تعاني من الاحتلال
والاضطراب النفسي ، ولا تمضي أعوام قليلة حتى تفصل
عري هذه الروحية . وينتقل الطفل إلى العيش في كف
حال له . وفي ظل بيثة كثيسة صارمة ، تحتق بح
الطام والدقة والذي لاثك فيه أن هذه الأعوام الأولى
قد حلمت آثارها العسقة في وحدان تيودور أرنست ،
وكانت المصدر الذي استوحى منه فيما بعد الكثير من
صوره وأفكاره الأدبية والفنية

من الخيف أن يحرم الإنسان من طفولته أو يصرف عن
طفولته في وقت مكر . فهيهات أن يعوص في سني
الصبح ما فقد . وأن يوفق بين بوارعه وعواطفه وبين
الحياة من حوله . وقد صرف أرنست تيودور هوفمان عن
طفولته . وعرف الوحدة في صباه المكر ، ويستطيع أن
رجع الارذواح الذي اتسمت به شخصيته والذي تمير به
فه إلى ظروف حياته الأولى .

الارذواح هو طابع حياة هذا الفنان ، فهو يسخرط في هذه
الحياة المنظمة التي تقوم على الجدد والدأب ، ولكنه
يعاني من جفافها وعقمها ومن آفاقها الضيقة ، ولا
يحد متفلسا لوحشته إلا في الحبال الخاضع ، فهو مقبل
عليها . وراع عنها في نفس الوقت .
في الطاهر تأخذ حياة تيودر أرنست هوفمان مجرى مألوف ،
فهو ينتقل من المدرسة إلى الجامعة لدراسة القانون ، ويتم
دراسته نجاح مثير للإعجاب ثم يلتحق بسلك القضاء ،



Carl Friedrich Hoffmann

ا ت ا هوفمان صوره شخصية عامه تعبر هذه الصورة تديده الله صاحب

فترات كثيرة يمارس هذه الفنون جميعا حسا إلى حب .
ويعود هوفمان عام ١٨١٤ ميلتحق من حديد سلك
القضاء ويظل في خدمة الحكومة الروسية حتى يعاقله
الموت عام ١٨٢٢ .

على أن هوفمان أعدد ما يكون عن نمط الموطف الروسي
الشهير . وإن عرف أيضا كموطف بدقته الشديدة . فهو
بحيف قصير القامة . يعطى رأسه شعر أسود أحمده .
وله أنف نازر . وعيان سوداوان قلقتان . ودقن قوي حاد .

ويتدرج فيه . ولا تخرجه عن هذا الطريق غير ظروف
الحرب . وانتصار نابليون على بروسيا عام ١٨٠٦ . وطرد
الموطنين الروسين من المناطق الولدية التي كانت تنع
في ذلك الوقت حكومة روسيا بمصبي هوفمان الأعوام
التالية في برلين ونامرج وليبرج ودرسدن ممارسا العديد
من الفنون والمهـ . فهو تارة قائد فرقة موسيقية ومؤلف
موسيقى . وتارة يتكسب كرسام محترف ومدرس خاص
للموسيقى . وتارة أخرى كقصاص وناقد في

ويضطرب وجهه بشتى أشكال التعبير العريب . وعلى وجه الإجمال فهو أقرب إلى ذلك النمط المتقلب المحموم الذي ينغته الناس « بالعمرية » وما يريد في عرشته ميله إلى التهكم والمجون والامعال

عاش هومان في بداية حياته الفنية بوحده في الموسيقى . إذ كانت تمثل في مطوره الوسيلة المثلى للتعبير ولتفسير العالم . وكانت أولى محاولاته الفنية في هذا المجال ووضع أثناء إقامته في وارسو حيث كان يعمل كمساعد قاص عدة أعمال موسيقية منها رواية تمثيلية غنائية (أورا) ومسرحية كوميدية واشترك في تأسيس جمعية موسيقية وتولى في أولى حفلاتها قياده الاوركسترا

في مرحلة مبكرة من حياته العملية درس هومان في الرسم . وزار معرض الصور الزيتية بمدينة درسدن الذي ترك في نفسه انطباعا عميقا . وبدأ أولى محاولته للرسم بالقلم ولتصوير الشخصوس . وراه في فبراير عام ١٨٠٢ أثناء احتفالات الكرنفال بمدينة بون الوليدية يورع رسوما من إنتاجه تحمل صورا كاريكاتورية ساحرة للموظفين والباطات الروسين بالمدينة . وسبب ذلك ينقل إلى مدينة أخرى صعبه من السدايه تنمير تصاويره ورسومه الإيضاحية ولوحاته المائية سحوها إلى الكاريكاتور وإلى التعريب والتقليد الساحر . وقد استعان هومان بالرسم التخطيطية لتوضيح أفكاره وإرار ملاح شخصوس . وصاحب الرسم بالقلم جميع أعماله الأدبية . وصمم نفسه أعلمة مؤلفاته الأخيرة

من مطاربا اليوم تغطي بوضوح صورة القصاص والأديب على صورة الموسيقى والرسم وعلى الرغم من ذلك ما رالت لهومان شهرته كمؤلف موسيقي رومانس وكرسام كاريكاتوري . وأشهر مؤلفاته الموسيقية هي دون شك أورا « أوبرا » London . التي أسهم بها في خلق الأوبرا الرومنسية الألمانية أما رسوم هومان فلم تفقد حتى اليوم شيئا من حاديتها وحيويتها . خاصة رسومه التعبيرية الأخيرة . فهذه تحمل بوضوح أعراض الاهترارات وشح

المخاوف التي كانت تهدده . وتبدو شخصوسه في هذه التصاوير وكأنها تعيش الشوة الأخيرة قل أن تصاب بالجون .

لقد حرح القصاص الخيالي من معطف الموسيقى والرسم الكاريكاتوري . وكان الامتداد الطبيعي لاضطراب حياته وادواح شخصيته . إن داتية المؤلف تطل علينا من جميع أعماله الأدبية . بل إن أسلوب السرد في هذه الأعمال يكاد يكون صورة أخرى من نفسية هومان المهتاحة المتوترة أحد هومان من الترجمة الداتية قالسا لفه وإن لم يكتب ترجمة داتية بالمعنى الدقيق فهو في مؤلفاته بعيد تمثل الأحداث والمواقف ويصعبها من حديد على نحو هي أكثر عمقا وتعقيدا من الأسلوب المباشر للترجمة الداتية . من الموضوعات الرئيسية التي استوحاها هومان من خبرته « علاقة الصان بالمتنم » . فقد عالج هذا الموضوع في أعمال كثيرة وحاقت تلك الشخصية الفريدة . شخصية الموسيقى « كريرار » التي تصادفها في شتى الصور في مؤلفاته

« من أي بلد أنت كريرار » لا أحد يعرف ! من هم والداه » لا أحد يعرف ! على من تتلمذ ! على مايسترو دون شك ، فهو يحيد العرف . ولأنه فان على قدر من الذكاء والثقافة فقد احتمله الناس . بل قد سمح له أيضا أن يعطي دروسا في الموسيقى »

المتنم ليس فقط جمهور الصان . بل أيضا مصدر عيشته . وهذا المتنم لا يعرف بالصان وإنما يحتمل وجوده عن ضرورة أو على مصص . ولا مفر للصان داته من أن يرتبط بهذا المتنم الذي لا يتمهمه . هذا المتنم - كما يصفه هومان - هو متنم النورجواريين المتنمين . مجتمعات متنو في الفن والمتأدين في الأمسيات وفي الصالونات الأدبية الفن المحب إلى هؤلاء هو الموسيقى . فهي الفن الوحيد « الذي يتحرر فيه الإنسان كليا من عناء الفكر أو يحول دون الأفكار الحادة » أو لا يثير من الأفكار إلا أسرها الفن عند هذا الجمهور النورجواني وسيلة للتسرية عن النفس وللمتعة فحسب . وسيلة يستجمع بها

قواه من أجل الأعراض العملية والمنافع . والفنان بهذا أشبه « بمضحك الملك » وتابعه ، وهو على أية حال إنسان غريب الأطوار ، لا تنطبق عليه المعايير العملية والعقلانية . ومن ثم كان رد فعل الفنان المتطرف كما تحده مثلا في قصته « دون حواء » .

« إن الشاعر وحده هو الذي يفهم الشاعر ، وإن الذي تشعت نفسه بالرومنتيكية هو الذي يفهم المغري الرومنتيكي وإن من سمى به نفسه الشاعرية وتلقى وحيه من هيكल الشعر ليفهم وحده ما يعنيه الراحون فيه عندما يستغرقون في عالم الخيال . . . »

للم وفق هذا المفهوم الرومنتيكي القدرة على فتح آفاق روحية بعيدة ، ومن ثم كان الفنان في صراع دائم مع عالم اللغو اليومي الذي يعوقه عن تمثل عالم الفن العلوي . الفنان بهذا مورع النفس بين عالم الضرورة وعالم الخيال ، بين الحياة على السطح وبين إرادة الغلاء .

ومصدر تعاسة الفنان ووحشته - كما توصح أعمال هوفمان - هو جمهور الفن . الجمهور الارستقراطي الذي نصب من نفسه وصيا على الذوق الفني والفن ، ومن ثم كانت رعة هوفمان الجمالية المتطرفة

إن ما يميز هوفمان عن أدباء الرومنتيكية هو طبيعة هذه « الثنائية » بين عالم الحياة والاحتماع وعالم الفن والخيال « ومصموم هذه « الثنائية » ودبابلكيته الصراع بين أطرافها لتوضيح ذلك يقتصر في السطور التالية على روايتين . هما « إكسبير الشيطان » Elixiere des Teufels (١٨١٧) و « القط مور » Kater Murr (١٨٢٢)

من حيث الشكل تأخذ الرواية الأولى طابع أساطير الأولياء والقديسين . غير أنها لا تدور حول حياة ولي أو قديس ، وإنما تسلك سبيلا بين الواقع والأسطورة . فلقص عليك حوادث هذه الرواية العريية وإن كان من العسير أن تتنع جميع خيوطها المتشاككة .

القصة بصمير المتكلم وبطلها هو الراهب مداردس .

شأ مداردس شأة دينية حالصة في دير من أديرة روسيا بين صور القديسين وتحت رعاية روحية شاملة . وما أن بلغ سن الرشد حتى أوكلت إليه إدارة محمولات الدير التذكارية وكان أن أثارت انتباهه فنية ما نبذ من مخلفات القديس أنطويوس ، وتقول الأسطورة إن الشيطان حاول أن يعري القديس أنطويوس بواسطة هذا الببذ وأن يوقع به . ورغم مقاومة مداردس للإغراء فقد شاءت الظروف أن يتجرع من هذا الببذ الساحر وأن تأخذه بشوة التطلع إلى حياة أخرى عبر حياته في الدير لقد استيقظ فيه شيطانه وصاح به أن يطلق إلى آفاق أخرى غير محدودة خدود وعبر مكلمة بقيود . وكان أن حاءته امرأة وحلست على كرسي الاعتراف لتهمس في أذنه : « مداردس ، إنك أنت من أحبه بلا نهاية » ولكن هذه المرأة تختفي عن ناظره قبل أن يتيق من المصاحاة . وينظر مداردس فيرى لأول مرة لوحة معلقة على أحد مدايح كيسة الدير تصور القديس روراليا . ويعي أنها داتها تلك المرأة المحمولة التي اعترفت له منذ لحظات بجها مد هذه اللحظة يدور فكره حول هذه « الحبيسة » . إن بدءا حفييا يلح عليه أن يخرج للبحث عن « الحبيسة » . وتشاء الصدفة أن يحمل مداردس رسالة إلى روما ، فتتحقق له الفرصة التي يبعيها .

طريق مداردس بعد ذلك هو طريق الفسق والحريمة . وتطلعه إلى المعامرة والحوارق وإلى السيطرة والعزو هو مسع هذه الجرائم . فهو يتسب في مصرع الكونت فيكتورين ، ويتحلل شخصيته حتى يقصي وطره من عشيقته « أبوفيمي » روحه البارون « فون ف » ، ويتعرف في قصر السارون على أبنته أوراليا ، شبيهة القديسة روراليا ، وتنتهي محاولته الوصول إليها بمصرع « أبوفيمي » ثم عقتل شقيق أوراليا . . . ويهرب مداردس يطارده صياح أهل القصر .

قاتل ! قاتل !

ويعضي مداردس في طريقة متحلا أدواراً جديدة ، « وكم يأخذه الروح مرة إذ يقابل نفسه ، أي يقابل « الراهب » مداردس وقد أصابه الخنود وقد غل عنقه وكلت يده



الدهوق نوان سلكو مو سكاو (من امدقا هو فنان) في عونه جدها امدق امدق الحبيب "الاسم الشهد" كاسلدا



برلين في عصر ا ت هوممان ميدان الأوبرا

برلين في عصر هوممان دار التمثيل



. . . ومن الآن يطارده ذلك الشبح ويفسد عليه في النهاية تحقيق حلمه الحبي الذي ملك عليه نفسه. وهو الزواج من أوراليا. شبيهة القديسة روزاليا في اللحظة التي كادت أن تكمل فيها جهوده وحيله بالحاج ولم يبق إلا عقد القرآن. يندفع بطيره الحبي «الراهب القاتل مدارس» من الأعماق ليفسد عليه ما هو سبيله من فساد. فيمر لاعسا مهتاجا ويلجأ إلى أحد الأديرة بالقرب من روما. حيث يكتشف لرئيس الدير عن كل حرائمه. وينتهي به طريق التوبة والتكفير إلى العودة إلى دبره الأصلي. ويلتقي الراهب مدارس من جديد بأوراليا وهي تخطو في ثوب عرسها في طريقها لأن تهب نفسها لله. ولكن مدارس لم يقهر بعد شيطان الإغراء. وها هو يتحرك من جديد في أحشائه. ويدفع «بطيره الحبي» إلى المدح حيث تقف أوراليا هيومي سكين في صدرها ويهرب بين صراح الحاصرين على أن تشابه صورة أوراليا مع صورة القديسة روزاليا يهر الحاصرين. فيركعون أمامها وكأهم شهود معجزة وشهود قديسه في لحظة الشهادة «نشجع يا مدارس فقريسا. قريسا (خلاصك)» هذه الكلمات تسلم أوراليا الروح

لخصا في السابق حوادث «أكسير الشيطان» دون إشارة ما إلى تلك العلاقات المتشعبة الحفية التي تربط شخصها بعضها بعضا بعض فالكوت فيكتورين على سبيل المثال أح غير شقيق لما رارس. وهو في نفس الوقت صورة أخرى منه. صورة تطارده من حيث لا يدري

بصادف في «أكسير الشيطان» صورا عديدة للشخصية القصصية المزدوجة. تصفي على الكثير من المواقف حوا من الرعب والحلع (ومن المعروف أن هومان قد عاى في فترات من شعور المطاردة والاردواح) على أن المؤلف يستخدم الشخصية القصصية المزدوجة للتعبير عن ثنائية الإنسان بين الحلم الواقع. وللتعبير عن القوى الحفية التي تهدد الإنسان. وعن صراع وتداخل عالم الحياة اليومي وعالم الخيال. وعن تسارع الظاهر والباطن

وأيا كان الأمر فإننا نصادف هذه الثنائية في «أكسير الشيطان» وكما لو كانت قدرا لا مهرب منه. بل هيات أن يحج الإنسان في الخلاص من قوى الشيطان والإغراء عن طريق الزهد والتسك. إن هومان ينقل هنا صراع الحياة والأضداد إلى مجال ميتافيزيقي لا حدود فيه لإرادة الإنسان واحتياره. ولا سبيل منه إلى الرجوع إلى عالم الواقع

ومن الدلالة مكان أن ذلك العالم الذي تنطلق منه هذه القوى وهذه الأهواء المدمرة هو عالم الأديرة. حيث يسكر الإنسان دوافعه الحسية والحسدية. ومع ذلك يتردى من مفرق شعره إلى أحص قدمه في هوة الرذائل والمحرمات هل التسك قرين الإسراف والتسخط لعله كذلك. ولكن القصة لا تعطي حوانا شافيا على العديد من الأسئلة وليس من العريب أن يذهب القاد في تفسير «أكسير الشيطان» مذهب تنى يباقص بعضها البعض.

”

عنوان قصة هومان الأخيرة الكامل هو «بطرات القط مور مع شدة عن تاريخ حياة الموسيقىار يوحنا كريلر عثر عليها بطريق الصدفة بين مجموعة من الأوراق المهملة»

ويقول ناشر القصة في المقدمة إن تاريخ حياة الموسيقىار كريلر قد طع بطريق الصدفة مع مذكرات القط مور. إذ أن صفحات من هذا التاريخ قد اختلطت مع مذكرات مور. ولم يتسه صفاف الحروف إلى ذلك. ويشير الناشر إلى أن هدفه الأصلي هو تعريف الجمهور بما حظه مؤلف شاب موهوب هو «القط مور». ومع ذلك فرما كان تاريخ حياة كريلر أيضا حديثا بالقراءة.

ليس من العسير أن ندرك بعد صفحات قليلة من الرواية أن هذا «المريح عبر المتعمد» هو في الواقع مريح في محط ومتعمد. فليطرا أولا إلى مذكرات مور.

أول ما يلفت النظر أن «مور» ذلك الفتى الموهوب والعلامة

الذي أعدد ما يكون عن المهنة والعلم، وإنما هو - كما تفصحه كلماته - شخص دعي مثاله، لا يكف عن التبه والرهو، ليس لبقائه حدود، وما من شيء يرد عنه عروره ومع ذلك فهدف مور في حياته هو أن يترقى في مراتب العلم حتى أعلى الدرجات والمناصب الأكاديمية، وهدفه من وضع مذكراته هو أن يتنوع حطى حياته وتكوينه من البداية حتى اكتماله ووضجه فور بمعنى آخر يقص علينا «قصة تربوية» أي قصة مشابهة لقصة حوته الشهيرة «فيلهم مايستر» وبالفعل يستعير مور من كتاب حوته إطاره الخارجي، وتشير العناوين الداخلية لمذكراته إلى هذه الصلة الوثيقة

«الشعور بالوجود». «أشهر الصبا»، «تخارب الفتى»، «كست أيضا في الحنة»، «أشهر التعليم»، «زوات الصدفة»، «ثمار الثقافة الربيعية». «أشهر التكامل في حياة الرجل» الذي يتحدث هنا هو القط مور، ومن ثم كانت كلمة «شهر» بدلا من «سنة» أما تلك التخارب والوقائع التي يسجلها مور للتذكرة والاعتبار فلا تخرج عن إطار المألوف والمعتاد. فهو يتحدث أولا عن طفولته وتربيته ثم عن دراساته العلمية ومؤلفاته الأدبية، ويقص علينا من صباه قصة صداقته مع الكلب بونتو، ورحلته الأولى لرؤية العالم، ثم قصة حبه للقطه مريمير ومهايتها المؤسفة. وينتقل بعد ذلك إلى نشاطه بين منظمات القطط وما تعرضت له هذه المنظمات من قمع السلطات، ويروي أحبار محاولاته العاشلة أن يتت أقدامه في دوائر «الخاصة» في مجتمع الكلاب، ثم اعتزاله في العلوم والفنون الجميلة.

ليس هناك شيء غريب في قصة حياة «مور»، ولكن مور لا يكتفى بالسرد وحده وإنما يعلق دون انقطاع على مشاهداته وتجاربه، فهو يتأمل ويراجع ويشرح ويستخرج الحكم ويصدر الأحكام ويسجل آراءه في مجتمعات القطط والكلاب والإنسان.

ليس مصدر العرابة هو أن المتحدث في هذه «القصة

التربوية» حيوان، وإنما شخصية هذا الحيوان. فنحن لزاء نمط معين، كالشأن في حالة الإنسان، ومن الدبهي أن صفات هذا النمط تنعكس على رؤيته وتصويره لقصة حياته. وأهم ما يطبع هذا النمط الذي يصوره مور هو نقص وعيه النقدي، فهو مثال للإنسان الأحمق الوصولي الذي من حقه أن يكشف لك دون أن يدري عن حقه ووصوليته، وهو لا يهوى شيئا مثل ما يهوى التأكيد على كرامته وعلى نفسه العريرة الأبية ولكن مفهومه للكرامة والعرة مفهوم أحمق أبله، وباسم العلم والموضوعية وسعة الأفق يفصح باستمرار عن جهله وصيق أفعه. وهكذا تتحول قصة تربية «مور» إلى قصة هزلية ساخرة وتكتسب أراء «مور» مسحة من العث والهحاء اللادع. وقد يبدو أن هوفمان يقلل من طبيعة هذا التقليد الساحر إذ يصع كلماته في فم قط محرف، ولكنه بذلك لا يقدر حاسا محدودا من حوار المجتمع الذي يصوره، من آدائه وأخلاقه واهتماماته، وإنما يقدر هذا المجتمع رمته. إن النقد الموجه إلى مجتمع الثقافة في عصر هوفمان نقد شامل «مور» نموذج أيضا للمثقف الذي يلوك في فم دون انقطاع حملا ومأثورات من مؤلفات شكسبير وحوته وستالوتري وكات وغيرهم من عاقرة الفن والفلسفة، ولا يكف عن ادعاء أراء العصر التنويرية وإن حرقها بعض الشيء وأخرجها عن معارها وللمحس بعض وجهات «مور» وبطرائه الفن في عرف مور، سواء منه الموسيقى أو الأدب أو الفلسفة، وسيلة لا غاية، وسيلة للنجاح وشأنها شأن أي سلعة أخرى من حيث الاستخدام والاستهلاك، ومور على استعداد مستمر لأن يصع قدراته ومواهبه في خدمة «الطبقة المسيطرة»، وأهم المعايير التي يسترشد بها في سلوكه هو التوافق التام مع المجتمع. وهو على استعداد أن ينكر نفسه بل وأن يعير قسمات وجهه حتى يقل في مجتمع الثقافة الارستقراطية ومور بسعيه المستمر للتمسك «بالعوائد اللطيفة» يفصح هذه العوائد. ولكن مذكرات «مور» تمثل حاسا فقط من رواية هوفمان.

الجانب الآخر تمثله قصة حياة الموسيقار «كريبلر» وتبدأ قصته بوصف حياته في قصر الدوق فون شيجهرتز فيلر، إذ تصفه الرواية وهو يقود جوقه اللات وتصف ردود الفعل المختلفة. وتعود بنا بعد ذلك إلى تصوير نشأته، ثم حراته في ظل هذا المجتمع الأرستقراطي

الحياة في هذا اللات ليست أكثر من تمثيلية، فليس لهذا اللات وطيفة أو نفود ما وكل ما يحدث هو أن الدوق شيجهرتز فيلر يدور ما تنق له من موارد محدودة للحفاظ على طابع الحياة في اللات فقدت هذه الحياة مضمونها السابق ولم تعد أكثر من مجموعة من الألقاب والأعراف والطقوس والماسسات ولا شك أن هوفان يصور هنا الحياة في اللات كما عرفها في عصره

تسبر الحياة في هذا اللات في طريقها الشكلي المرسوم إلى أن يظهر كريبلر من هو هذا الرجل، من أين جاء، كيف يخق له أن يودي بهدوء هذا «الكون الصغير» كريبلر هو العصر العربي في هذا المجتمع، العصر الذي ينكر تمثيلية الأعراف والاصطلاحات مصدر قوته المدمرة هو إنكاره لها. إن كريبلر يخسم عالما آخر غير عالم الأعراف، ومع ذلك فليس له من خيار إلا العيش في هذا العالم إن وحود كريبلر لا ياقص عالم اللات فحسب وإنما أيضا عالم القط «مور». فقصبة كريبلر كما تلخصها لنا القصة في مقطع منها «إنه عريب وسيظل عريبا، إذ أنه ينتمي إلى وحود سام. ويعتقد أن هذا الوحود السام من ضروريات الحياة. وهو لهذا يسمى دون استقرار إلى شيء ليس من سبيل إلى الحصول عليه في هذا العالم. فهو منعطش إلى الأبد في حبس لانهائي.

متقلب بين شتى الأهواء، ساعيا دون جدوى إلى الهدوء والسلام. . . . ما هو هذا «الوجود السامي» الذي يحول بين كريبلر وبين الانتظام في هذه الحياة الأرضية؟ لعله أشبه بما أطلق عليه جان بول «اللاهائي»، أو هو حلم طوباوي. وأيا كان الأمر فلن نجد لهذا «الوجود السامي» تعريفا ما في رواية هوفان. كل ما ندركه، أن «الموسيقى» هي السبيل إلى هذا الوحود. وأن الحين إليه هو مصدر تلك الآلام والصراعات التي يعايشها كريبلر. إن محاولة كريبلر أن يجمع الموسيقى والحياة في نقطة واحدة تفشل ولا بد أن تفشل. وهذا الطموح يحوله إلى شخصية قهرية فصامية. من الصعب أن نقص أحداث هذا الجزء من الرواية، فهي تتنازع في سرعة وحيوية وعنف، وتنشأبك حتى نكاد نفقد خيوطها وخلاصة القول أن ظهور كريبلر على مسرح الأحداث سرعان ما يهر دعائم هذا العالم الوهمي، ولكن كريبلر يمر منه في النهاية وهو على حافة الحول من المستحيل أن يتعلب على ثنائية طموحه وحياته ومن العسير أن يوفق بين الفن والمجتمع.

إذا نظرنا في النهاية إلى الصلة بين «بطرات القط مور» و«تاريخ حياة كريبلر» فسجد أهمها يعالجها نفس الموضوع، وهو العلاقة بين الفن والمجتمع، وإن اختلفت رواية المعالجة. «مور» لا يعيش في تناقض مع المجتمع من حوله وإنما يفصل الحياة السهلة ويرفع شعار التوافق تحت كل الظروف مع الموحود. كذلك تختلف البيئة التي يصورها مور في مذكراته، فهي ليست بيئة البلاط، كما هو الحال في قصة كريبلر، وإنما بيئة الطبقات البورجوارية.

إرنست تيودور هوفمان

دون جوان

قصان تطل على قاعة التمثيل. إنه يقع بالقرب من خشبة المسرح مباشرة. يمكنكم التفرج على المسرحية التي عرضها اليوم إذا أردتم ذلك. . . إنها مسرحية دون حوان من تلحين السيد مورار الشهير من فيينا، وسوف نضيف أحرور تفرحكم عليها التي تبلغ قيمتها «تالراً» واحداً وثمانية (حروشنات) إلى قائمة حسانكم! وما كاد يلفظ عبارته الأخيرة وأسمع كلمة (دون حوان) حتى وجدت نفسي أندفع نحو الباب المكسو بورق التايت وأنحطاه إلى الممر. ولما دخلت اللوج وجدت أمامي قاعة رحبة واسعة بصورة لم أكن أنتظر وجود مثلها في المنطقة الصعبة التي يقع فيها الفندق لأنها كانت تعلو عن مستواها. كانت تم رخارفها عن دوق كبير وكانت تسبح في الأنوار، ورأيت الألواح نعص مع قسم البنوار بمجهور النظارة. وما كدت أسمع مطالع ألحان الافتتاحية حتى تأكدت بأن الأوركسترا هي من النوع الممتاز فأحدث أمي نفسي بأن يؤدي المعنول ولو حاناً من هذه الإحادة لكي أحصل على أكبر متعة بمشاهدة هذه التمثيلية الموسيقية الرائعة. - واستولت علي سخابة من الرهبة عندما كانت تعرف الأوركسترا ألحان (الاندانته) المتباطئة وأخذت تملاً نفسي تصورات مرعة تنبئ بوقوع هول وشيك. وسمعت ألحان (الايحرو) السريعة التي كانت تتصاعد من الأبواق وتبدو كأنها تهتف مهللة للإثم والحطية. . . لقد أخذت أتصور في هذه اللحظة شياطين من نار ترقص عابثة ماجحة على أرض رقيقة تقوم تحتها هوة سحيقة وتمد محالها الملتهة في ظلام الليل البهيم لكي تقبض أرواح أناس آمنين. تصورت صراع النفس البشرية

أيقظني من رقادي العذب العميق الذي كنت مستغرقاً فيه قرع حرس وصوت مرتفع يقول. «لقد بدأ التمثيل!» وأخذت أسمع أصوات آلات (الناص) الموسيقية تتعالى مع قرع الطبول، وصوتا يتنن منه بأنه صادر من مرمار (الاونوا)، وسمعت آلات الكمان ترتل ألحانها فتعجبت ورحت أتساءل في نفسي عما إذا كان الشيطان يوهني سماع تلك الأصوات. . . كلا! لقد كان حقيقة ما سمعت، لقد وجدت نفسي في حجرة الفندق الذي زلت فيه في الأمس عندما كنت على غاية من الإعياء والتعب. ومددت يدي إلى (شرابة) حل الجرس التي كانت تعلو سريري وحدبتها بقوة فحصر الخادم فقلت له.

«قل لي بريك ما معنى هذه الأنغام الموسيقية المختلطة التي أسمعها؟. . . هل هناك حملة من حملات الكويسرت؟» - وكنت قد احتسيت حاناً من الشمسانيا أثناء تناول طعام العداء على مائدة الفندق في طهر ذلك اليوم - فقال لي:

«لعلكم لا تعرفون بعد بأن هذا الفندق متصل بدار تمثيل مسرحي. باستطاعتكم بلوعها من حجرتكم من هذا الساب المكسو بورق التايت بعد احتياز ممر قصير يؤدي إلى اللوج رقم ٢٣ المخصص لزلاء الفندق»

- ماذا؟. . . دار تمثيل مسرحي؟. . . أقول بأنه يوجد هنا لوج محصص لزلاء الفندق؟

- نعم، أقصد به ذلك اللوج الصغير الذي يتسع لشخصين أو ثلاثة أشخاص على أبعاد تقدير. . . لقد أعدناه للشخصيات المعتبرة من الزلاء فقط. . . هو مكسو بورق التايت الأخضر ومزود بنوافذ دوات



أعمال هوفمان الروائية كما يصورها في الرسم والحفر الألماني المعاصر

جوهارد أولريش «المعرض حلوت» (من صغر هوفمان) ١٩٧٦



حزيف ميخائيل "القط مور"، ١٩٤١

مع القوى الخفية الرهيبة البشعة التي تخدق بالإنسان وتغنى هلاكه. وأخيرا هدأت عاصفة الأنعام الموسيقية. وارتفع الستار وظهر ليوبريلو متدثرا بردائه وهو يخطر أمام كشك في الليل البهيم. وكان يرتعد من البرد وتظهر على وجهه علامات السخوط والاستياء فسمعتة بالإيطالية يقول معبرا عن منخبطه: «لا راحة في الليل ولا في النهار!». فقلت في نفسي: «ألا إيطالية!». . . أتمثل هذه القطعة بالإيطالية على أرض المسابقة. . . يا للمرح. . . سوف أسمع إذن جميع حوارات القطعة بلغتها الأصلية. على الشكل الذي سمعته المايسترو واستوحى منه أحيائها. وهنا ظهر دون حواء على حشمة المسرح مدفعا بسرعة وحلمه (دونا آنا) تملك بأطراف رداءه وتحاول مع الأثيم عن الإفلات من يدها. يا لها من امرأة رائعة!

كان يقصها أن تكون أطول قامة وأحف حسنا بعض الشيء. إلا أن ذلك لم يكن ليصيرها. إذ كان لها وجه لا تدايه الوحوه! - كانت تظل منه عيان يدعث مهبها الحب. والغضب. والعص. واليأس كثورة نار متأحجة يبعث منها الشرر وينفذ إلى الأعماق. أو كالنار الاعريقية التي لا تتمد. كانت صفائر شعرها الفاحم المحلة تسرسل على مؤخرة عنقها. وكان يمس قيص يومها الأبيض مما يجي نخته من مفاتيح تجعل من يحاول التسلل إليها ينظره في عزيمة لأشد الأخطار كان يتخلج

مؤاذاها ويصر صررات قوية للفعل الشبيهة التي كانت لا تفارق خاطرها. وسمعت صوتها يرتفع بالإيطالية ويقول «أحل. سوف أعامر حتى حياتي!». - وأحدث تتصاعد الأنعام من الآلات الموسيقية سراجا كالبرق! - وحاول دون حواء الإفلات بلا حدود فقلت محدثا نفس هل يرد فعل ذلك حقيقة! لم لا يريج هذه المرأة من طريقه بقصته القوية ثم يهرب! . هل جعلته فعلته الشبيهة حائر القوى أم أن صراع الحب والعص في نفسه هو الذي أفقده الشجاعة والقوة! - لقد دفع والد دون آنا المحور حياته ثمنا لتهوره بالتصدي لحصمه القوي. دون

جوان في طلام الليل. - وأخذ يتحه دون جوان مع لوبيريلو نحو مقدمة المسرح وهما في حوار غنائي. وحلح دون جوان رداءه فظهرت من تحته حلته الفحمة المصنوعة من القطيفة الحمراء. المطررة بالخيط الفضية. وبدت قامته الفارعة. وتعل في خطوط جسمه القوي جمال الرحولة، وأطل من وجهه أنف شامخ وعيان حادثان وكان تراقص حاحبه يكسب وجهه ملامح وجه الشيطان أحياسا دون أن يقال شيئا من جماله. كان يبدو وكأنه كان يتدرب على الطريقة التي تستخدمها الحية في التأثير على فريستها فتخدق بها سطراتها وتسحرها وتجعلها تستلم لها. إنه يبدو وكأن النساء يصحن فريسة لدون جوان أيضا عندما يحدق إليهن بنظراته فيبتسعن وكأن قوة حصية تكمل حركاتهن فيستسلمن للهلاك - أما ليوبريلو فقد أخذ يحوم حوله خطوات قصيرة بقامته الطويلة وجسمه الحيل وصدرته الحمراء المقلمة لخطوط بيضاء. وردائه القصير الأحمر. وقعته البيضاء التي يعلوها ريش أحمر وكانت تختلط في قسمات وجهه ملامح طيبة القلب. والحش. والشهوانية. والوقاحة المروحة بالتهكم كان يبدو عريب المطر لوجود تسافر بين شعر أهداب عيبيه الأسود وشعر رأسه الشائب فكان مجموع هذه الصفات يجعل من ليوبريلو المحور الحديث أهلا لأن يكون حادما وساعدا يمي لدون حواء

وتمكن الاثنان من الحاة بأنفسهما بالهرب بعد أن تسلقا السور - وهما تظهر أنوار مشاعل - وتظهر دون آنا مع حطيتها أوتافيو. وكان هذا شابا قصير القامة، نحيف الجسم. كثير العناية بهدامه في حوالي الواحدة والعشرين من العمر على أبعاد تقدير. وكانت تظهر عليه علامات الصعف. كان يبدو بأنه كان يسكن مع آنا في دار أبيها لأنه أمكن استدعاؤه بعد وقوع الحادث بسرعة. كان باستطاعته عندما سمع الصوصاء في الخارج أن يخرج في الحال لإيقاد الأب. إلا أن ما معه عن ذلك هو أهمها أنه أولا في العناية بهدامه الذي يستغرق لديه وقتا

طويلاً، ثم خوفه من مغادرة الدار ليلاً. - وأخذ دون جوان يحدث نفسه ويقول: «أيها العدالة الربانية، مالي أرى هذا المنظر المفزع أمام عيني!»، وكانت ببرات صوته تمزق نياط القلب وتتم عن ارتكابه عمله الوحشي وتزيد من شدة اليأس الذي كان مستحوذاً عليه. ولم يكن قضاء دون جوان الوحشي على الأب العجور وحمل نفسه بذلك عرضة للهلاك، بالشيء الوحيد الذي حمله عن الطق هذه الكلمات المعبرة عن نفسه الواحمة فقط، بل لقد كان الصراع القاتل الذي كان يدور في نفسه يجعله يفوه بمثل هذه العبارات البائسة أيضاً.

وأخذت (دونا الصيرا) في تلك اللحظة، وهي امرأة طويلة القامة، هزيلة الجسم تظهر على وجهها بقايا من حال كبير كان قد دبل، أخذت تفرّج دون جوان الحائض قائلة: «أيها المحرم الكبير!». وتملكت الشفقة نفس ليوبوريللو وظهر على وجهه التملل فقال: «لها أثرٌ وكأنها تطالع في كتاب مفتوح!».

أما أنا فشعرت عندما كنت أجلس في اللوج وأنظر إلى ما يدور على خشبة المسرح وكأن شخصاً يقف بقربي، إذ كان بوسع كل شخص أن يعشى اللوح بسهولة. فأرغمني ما سمعت وشعرت وكأن طعنة قد احترقت قلبي. لقد كنت أشعر قل ذلك بسعادة لا توصف عندما كنت أجلس في اللوج وحدي وأتجه بكل مشاعري إلى المسرحية الرائعة التي بلغت درجات الكمال وجعلتني أقبل عليها من أعماق نفسي! . . . كان يكفي سماع كلمة واحدة من أي شخص عريب في تلك اللحظة لكي يجرّحني من الحو الشعري الرائع الذي كنت أسح فيه! - وقررت أن لا أعير العريب أي التفات أو أحول وجهي عن خشبة المسرح، وأن أخاشي الفوه بأية كلمة يمكنها أن تصرفني عن متابعة مشاهدة التمثيلية. فأسندت رأسي إلى راحتي كفي وأدبرت طهري (الجاري) موحها بطري إلى المسرح. واستمر التمثيل بنفس روعة المطلق، ورأيت (سرلينا) العاشقة الشهوانية الصعيرة تقل على مواساة «ساليانو» الخش الطيب القلب

بأغانيها العذبة، بينما يأخذ دون جوان في إنشاد أغنية تعبر عن استخفافه بالحكمة الحفيرة من الرجال الذين حضروا لتسلية فقط. ورأيت يتراقص حاجباه أكثر من الماضي. - وظهر المقنعون الثلاثة وأخذوا ينشدون شبيهاً كان كدعاء موجه إلى السماء. وارتفع الآن الستار الأوسط، وساد الهرج والمرج، وعلت أصوات الكؤوس، وأخذ الفلاحون الذين احتدبتهم الحلقة التي أعدها دون جوان في الرقص والالتفاف في حلة الرقص. وتقدم الثلاثة طلباً في أخذ الشار. . . وأمكن إيقاظ سيرلينا، وتقدم دون جوان من حصومه نغمة شاعراً حسامه، وكانت تتصاعد ألحان الوصلة الحنامية كقصص الرعد. وصرب دون جوان بحسامه السيف الفولاذي الذي كان يحمله الخطيب للربيه فأطاره من يده، ثم شق لنفسه طريقاً بين الرعاع فجعلهم يحتل حابلهم بأنفسهم، مثلما فعل رولان الساسل نحيش الطاعية سيموك، فأخذوا يتساقطون على بعضهم بصورة مصحكة ويطلقون ساقهم للريح طالين الجاة.

كان يحيل لي مرارا عندما كنت أجلس في اللوح وأنفرج على المسرحية بأني أشعر بأنفس دافئة تتردد بالقرب مني، وأسمع حميف ثوب حريري بحاسي. فأخذ ينحه ظني إلى وحود امرأة معي في اللوج، إلا أنني لم أعر ذلك شيئاً من اهتمامي وطلت ساعاً في العالم الشعري الذي خلقته قطعة الأورا التي كنت أشاهدها والتفت إلى جاني بعد أن سدل الستار لكي أقف على حليستي فأصبت دهشة لا توصف . . . لقد وجدت بحاسي دوا آسا بالدات وكانت تحمل نفس الملابس التي شاهدها عليها وهي تمثل على خشبة المسرح قل قليل. كانت تقف حلتي وتوجه إليها نظراتها العبيقة المشحونة بالعواطف. وأخذت أحقق إليها وأنا عاجز عن الكلام. ورأيت فيها يعبر عن ابتسامة حميفة متهمكة (كما تخيلت ذلك)، ورأيت صورتي السخيفة تعكس في تلك الابتسامة. وشعرت بحاجة في نفسي لمخاطبتها، ولكن دهشتي الكبيرة، أو بالأحرى الفزع الذي استولى علي أعزني عن الكلام. ولما أعدت شيئاً من

هدوني قلت لها: «كيف أمكن وجودك هنا؟» فردت علي باللهجة التوسكانية الإيطالية قائلة بأنه يؤسفها أن لا تستطيع التحدث معي لأنها لا تتقن سوى اللغة الإيطالية. وكانت تحدث كلماتها العدة في أدنى وقع الغناء. وكانت تشتد قوة تعبير عيبيها الرقاصين أثناء الكلام. . . . كان كل ريق يصدر منهما يصرم بارا في فؤادي ويزيد من قوة صرمانه - كانت هي دوبا آنا بالدات. لقد جعلتني الحالة التي استولت علي في تلك اللحظة لا أفكر كيف استطاعت دوبا آنا أن تكون على خشبة المسرح وفي اللوح الذي أحلس فيه في آن واحد وكالحلم اللذيد الذي يأتي بالعرب المستحيل. وكالشخص الذي يؤمن بالعب ويعتبره من طواهر الحياة العادية بلا تردد، فقد أحدث أحد نفسي بالقرب من هذه المرأة الرائعة وكأني بلغتني في حلم من تلك الأحلام. ووقفت على العلاقات الحميمة التي تربطني بها ارتباطا قلبيا وثيقا وتعلمها لا تستطيع الافتراق عني حتى عند وجودها على خشبة المسرح - كم كنت أود يا تيودور (اسم صديق المتحدث) أن أكتب لك باللمانية كل كلمة بطقها السيورة في هذا الحديث العجيب الذي دار بيننا. ولكني أحد كل كلمة أكتبها لك بعبر ما قالته بالإيطالية، خشنة كليلة، وكل عبارة عاحرة عن التعبير عما قالته السيورة نعمة وطرف بلهجة التوسكانية.

لقد شعرت عندما كلمتني عن دون حواء ودورها وكأني اكتشف للمرة الأولى أعماق هذه الرائعة المسرحية وخوابها، وصرت أقف على عالم غريب من الطواهر الخيالية بكل حلاه. لقد قالت لي بأن كل حياتها هي موسيقى، وأنها كثيرا ما تعتقد بأن بعض ما تكلمه النفس بين طبائنها لا يمكن فهمه إلا عن طريق العناء لا عن طريق الكلام. وتابعت كلامها بصوت مرتفع وكانت عيناها تبرقان وقالت: «أحل، إني لا أفهمه إلا عن طريق العناء. . . . ولكني أحد كل شيء حولي حامدا باردا فاقد الحياة، وأشعر بيدتي باردتين تمتدان إلى قلبي المتأحح

عندما أسمع اصوات التصفيق تتعالى لقطعة عسيرة من الغناء أحسنت غناءها دون أن يفهم أحد معزاها الحقيقي! . . . ولكلك أنت وحدك فقط الذي يستطيع أن يفهمي لأنني أعرف بأنه قد افتتح أمامك باب العالم الرومنتيكي الرائع على مصراعيه، ذلك العالم الذي يكمن فيه سحر الأنعام السماوية العلوية! »

- من أين عرفت من أنا، أيتها السيدة الرائعة؟
- ألم يبع حول شوق الحب الساحر من صميم نفسك في دور (. . .) من قطعة الأورا الأحيرة التي وصفتها؟
. . . لقد فهمت ما كنت تعني به ووقفت على خصائص نفسك في العناء في هذا الدور! أحل (وهنا حاططني باسمي) لقد ترممت في عنائي بك مثل الحائك التي تعبر عني

وقرر حرس المسرح آدنا بارتفاع الستار فإذا بشعور شديد يستولي على وجه دوبا آنا بسرعة ويبدل لونه الحالي من المساحيق ومدت يدها إلى قلبها تتحسسه وتمر عليه كما لو أنها كانت تشعر بألم فحائي يعتريه، وسمعتها تخاطب نفسها همس قائلة: «يا لك من امرأة تعيسة يا «آنا»، لقد حلت الآن أحرار لحظات حياتك! ». وما كادت تلفظ هذه العبارة حتى تلاشت فجأة من اللوح وعابت عن عيني. - كان قد سحري الفصل الأول من قطعة الأورا وملك علي حواسي، إلا أن الموسيقى التي صرت أسمعها الآن بعد أن وقع لي هذا الحادث الغريب أخذت تحدث في بصي وقعا عجيبا عبر الوقع الأول. لقد شعرت وكأن حلما عندما كنت أنتظره من عالم آخر مد وقت طويل. قد تحقق في حياتي في عالمي الأرضي الآن، وابصت ما تكلمه السعيدة بين طبائنها من خوف وأسرار في قالب رائع من الألحان. - لقد شعرت بأفاس دوننا آنا الحارة تمس وجهي رفق عندما كانت تؤدي دورها وتجعلي أهنر في عمرة من الهجة والسعادة. وأطلقت عيني من غير إرادة فشعرت بحرقه قبله حارة تنطبع على شفتي كانت لحسا متواصلا من شوق متأحح لا يكبح له جراح.

كان يسود المشهد الختامي المرح والمجون؛ جلس فيه دون جوار بين فتاتين يداعبهما ويتحدث اليهما ويقوم بعض زجاجات الحمر الواحدة بعد الأخرى لكي يخرج منها الشياطين المحتسنة فيها لتحدث مفعولها في العقول. - كانت الحجرة التي يجلسون فيها صغيرة الحجم، وكانت تقع في مؤخرتها نافذة واسعة، غوطية الطرار يتبين منها ظلام الليل الحالك في الخارج. وعندما أخذت إيلفيرا تذكر الحائش دون حوان بالأقسام التي أقسمها، كان يشتد لمعان الرق ويسمع قصف الرعد المنيء لمحول عاصفة هوجاء. وأخيرا علا صوت هدير عظيم، فأسرعت إيلفيرا والفتيات في الخروج يطلن الهرب. ويدخل في تلك اللحظة مارد حمار من الرحام ويتقدم من دون حوان الذي أخذ يبدو أمامه كالقرم، وتتعالى أصوات الألحان المرعة معبرة عن أصوات أرواح العالم السفلي، وتهتر الأرض تحت أقدام المارد ويصدر منها صوت كقصف الرعد. وتصدر من دون جوار صرخة فزع شديدة تترج بصوت العاصفة والرعد ورمحة المردة، ويسمع من حلال ذلك وهو يقول: «يا للهول، لقد حلت ساعة الهلاك!». ويتلاشى تمثال الرحام، وتمتلئ الحجرة بسحب الدخان التي تتحول إلى ديدان قبيحة مخيفة. ويشاهد دون جوار بين المردة بين الحين والآخر وهو يتلوى من شدة آلام الجحيم التي أخذت تحل به. ويعلو فحاة صوت الصغار هائل كصوت ألف صاعقة تقض دفعة واحدة. - ويتلاشى دون جوار والمردة فحاة ويظهر ليوريللو ملقى في أحد أركان الحجرة وقد أغغم عليه. - وأخذت الموس تهدأ عندما طهر بقية الأشخاص الآخرين وهم يفتشون عن دون حوان بلا حدود بعد أن اقتضت منه أرواح العالم السفلي للآثام التي ارتكبها في العالم الأرضي. وبدا الآن وكأنه نحا الساقون من بطش أرواح الجحيم المخيفة. - وظهرت دوبا آنا وقد تغيرت ملامحها تعيرا تاما. كان يكسو وجهها شحوب الموتى، وكانت تخلو عياها من ريقهما السابق، لقد كانت تتكلم بصوت مرتجف

النبرات، إلا أن الحوار الغنائي القصير الذي دار بينها وبين خطيبها الذي نحا من خطر الانتقام السماوي، وإبداءه أثناءه رغبته بالزواج منها في الحال، قد أحدث في القلوب تأثيرا كبيرا.

وأجادت الأوركسترا في عرفها الختامي، فنهضت من مكاني مسرعا إلى حجرتي وأنا أشعر بسعادة تعمري بصورة لم أشعر بمثلها من قبل ودعاني خادم الصديق لتناول الطعام مع الزلاء. وكانت المائدة عامرة بهم.. وكانت التمثيلية موصوع الحديث. فأطروا حسن أداء الممثلين الإيطاليين بصورة عامة، إلا أنه لم يتبين من الملاحظات عبر الحدية التي كانوا يبدونها بين الحين والآخر أنه قد توصل أحدهم إلى الوقوف على المعنى العميق الذي تنطوي عليه هذه الأورا التي لا تحاربا أية قطعة أوبرا أخرى في القيمة والروعة. - أئدى أحدهم إنغاه الكبير بأوتافير، ووجد آخر بأن دوبا آنا كانت مسرورة في إظهار عواطفها، وقال ثالث بأنه كان يحب عليها أن تسلك مسلك الاعتدال عند التمثيل وأن تتحاشى المعالاة في إظهار عواطفها. وهما تناول المتكلم قضية عطوس بأنامله من علة العطوس التي كانت في يده وأحد يشتمها ويحول بطرانه التي تم عن غساوة بعيدة إلى حاره. فادعى هذا بأن الإيطالية. أي دوبا آنا، كانت امرأة جميلة إلا أنها لم تكن تهتم بهندامها وربتها إلا اهتماما بسيطا لأنه رأى إحدى ضفائر شعرها تحل أثناء التمثيل وتتحج بصف وجهها. وأخذ يرددن شخص آخر بصوت ضعيف ويردد كلمات دون جوار عندما كان يعي في مجلس هو ومجون ويقول: «إن الشماسيا نحل الدم يجري في العروق!». - وأعقته سيدة وأخذت تندي ملاحظاتها أيضا وقالت بأنها لم تكن مرتاحة لدون جوار على الأقل، لأن هذا (الإيطالي) كان أكثر عوسا وأشد رصاة وحدية من أن يقوم بتمثيل دور العاث المااجن الخليج المستهتر. - ولكمهم أجمعوا في إعجابهم بمشهد الاصغار، عند ظهور المارد على شكل تمثال الرحام. - أما أنا فقد اكتفيت بما

سمعت من هذه الثرة، وهضت من مكاني مسرعا إلى حجرتي .

في اللوح رقم ٢٣

كنت أشعر في حجرتي بالفندق بصيق وصحر . وفي حوالي منتصف الليل حيل لي نأني أسمعك وأنت تردد اسمي بوصوح . وكان يصلي صوتك من ناحية الباب المسكو بالتأيت . فأحدث أحدث نفسي وأنساءل عما عساه يعني من قصد مكان معارتي الرائعة مرة أخرى . فلعلني أستطيع العثور عليك وعليها فيه . على تلك المرأة التي ملكت علي حواسي وأسرت محملت الطاولة الصغيرة الموجودة في حجرتي . وأحدثت معي شمتين وما أحتاج إليه من أدوات كثانة . وعادرت الحجرة قاصدا اللوح وعندما جاء الخادم وهو يحمل لي شراب (البوش) الحار . ألى حجرتي حالية ووجد الباب المكسو بالتأيت مفتوحا فأنهه من إلى اللوح . وعندما عثر علي فيه أحد ينظر إلي بطرات حائرة ووضع الشراب على الطاولة ناشارة متى ثم انتعد حاملا على لسانه علامة استهتام بعد أن التفت إلي مرة أخرى قل الحروح . وأسدت يدي إلى حافة اللوح موليا طهرتي للخادم وأحدثت أطل على قاعة المسرح المقفرة من الساس . وكانت تيرها الشمعتان اللتان أحضرتهما معي فتظهر تحت أصواتهما عربة المطر كما لو أنه تنشر فيها الأشباح . وكان يهب هواء في القاعة ويقوم بتحريك ستار المسرح ، فقلت في نفسي وكيف يكون الأمر لو رفع الستار وظهرت دوبا آسا فجأة وهي تحاول النجاة نفسها من الدبداد القبيحة حيفة الخاق بها ، ورفعت صوتي عموا وأحدثت أنادي قائلا دوبا آسا فرددت القاعة الحالية من الساس صدى صوتي وحيل لي بأن الأرواح الكامنة في آلات الاوركسترا الموسيقية قد استبقت على أثر سماعه وأحد يعلو منها لحن غيب يحمل في طياته الاسم المحبوب . ولم أكن أستطيع صرف العشة

الخفية التي استولت علي في تلك اللحظة من الفزع ، ولكني وجدت فيها بعض الأانس وارتاحت لها أعصابي .

وإني لأحد في نفسي حاحة ماسة للإشارة إليك على الأقل كيف أبي بدأت أشعر الآن بتمهم قطعة الأوبرا الرائعة التي وضعها هذا العقري الكبير ، والتوغل في حماياها على الوجه الصحيح . إن الشاعر وحده هو الذي يفهم الشاعر . وإن الذي تشعت نفسه بالرومانزيكية هو الذي يفهم المعري الرومانتيكي . وإن من سمى به نفسه الشاعرية وتلقى وحيه من هيكل الشعر ليفهم وحده ما يعيه الراحون فيه عندما يستغرقون في عالم الخيال - فلو نظر إلى قصة دون حوان واقتصر فيها على الاهتمام ساحتها التاريخية فقط دون إغارة معراها العميق أي التفت ، لاستعرب كيف استطاع مورار وضع هذه الموسيقى العميقة الرائعة بصورة تعبر عما فيها من معزي بعيد . ولعمري لا أجد شيئا من الشاعرية في مجرد سرد قصة رجل متروك مهمل في الملذات مثل دون حوان الذي تصوره القصة وهو يعاقر بنت الحان ويقل على محالسة الحسان إلى أقصى حدود الإغراق . ثم يقوم بدعوة النشال الحجري الذي يمثل الأب الكهل الذي قصي عليه دون حوان بطعه أثناء الدفاع عن نفسه ، إلى مائدة سمر وقصف . إني لأقر لك بالحقيقة بأن شخصا من هذا القبيل لا يستحق اهتمام مرده العالم السفلي به وحمله إلى عالم الحميم ، والاعتزاز به كشخصية خاصة بين مجموعتها . هذا ، وكأنه ليس في الإندار الذي يوحه الرجل الحجري إلى المذبذ ، دون حوان . لعله على التكفير عن خطيئته في ساعته الأخيرة ما يستحق دفع الشيطان على إرسال حيرة أعوانه لأخذ دون حوان إلى عالمه على شكل رهيب يعث الرعب واللع في النفوس . - صدقي يا تيودور بأن الطبيعة قد عاملت دون حوان كأنها المقرب منها فحسته بجميع ما يدني الإنسان من الآلهة من صفات . وجعلته يسمو على طبقات العوام ممن يعملون في المصانع والورش ولا تريد قيمتهم عن الصفر ، ويعدون بالقطعة كالماشية لقد جمعت فيه كل

مؤهلات المجد والنصر والسيادة. لقد جعلت منه رجلا قويا مكتمل الرجولة، حسن الطلعة تتوفر فيه ثقافة بعيدة تجعله يشع نور الذكاء من عيبيه واصبح يطمح إلى أقصى ذرى المجد والعلاء . . . لقد رودته نفس بعيدة العور، وسرعة النديهة، وفرط الذكاء. - إلا أن نتيحة الإثم المصححة هي التي مكنت العدو من الاحتفاظ بموقف القوي للطمش بالإنسان ولف حل الهلاك حول عنقه وإحماد أنفاسه. حتى في لخطات طموحه إلى المجد وارتقاء أقصى درجاته حسما تؤهله له طبيعته الربابية. إن الصراع بين القوى الربابية والشيطنية لينطوي على مفهوم أرضي ديبوي، بينما أن النصر ينطوي على مفهوم يسمو على الحياة الدنيا. - لقد كان يطمح دون حوان دائما إلى تحقيق أمانيه في الحياة فكريا وحسديا، وكان يدفع به هذا الطموح الكبير إلى التمتع بأكر قسط مما في هذه الحياة الدنيا من متع وملذات، ويشرب كأسها حتى الثمالة آملا في إرواء غليله وإشباع هممه، ولكن كل ذلك كان بلا حدود! - إنه لا يوجد على ظهر البسيطة ما يسمو بطبيعة نفس الإنسان الداخلية إلى أعلى عشرين سوى الحب، إن الحب وحده هو الذي يؤثر تأثيرا حقيقيا طاعيا، فيحلي النفس ويقضي على عناصر الوجود الداخلية لكي يجعلها روحانية. أمن العريب إدد أن يأمل دون حوان في تهدئة الشوق الذي يمرق صدره عن طريق الحب؟ بيد أن الشيطان يتصدى له هنا بالذات للف حل الهلاك حول عنقه وإحماد أنفاسه. لقد دفعه الشيطان، عدو الإنسان اللدود إلى التفكير بأنه يمكن في هذا العالم عن طريق الحب والتمتع بالمرأة، تحقيق ما مننت به السماء عليه في العالم العلوي. وأصبحت هذه الأمية لسا صلة مباشرة تربطنا به، ورحا نصبو إليها بلا نهاية. أخذ ينتقل دون حوان من حساء إلى أخرى بلا توقف كالنحلة التي تنقل من رهرة إلى أخرى لامتصاص رحيقها، وأقل على احتجاب اللذة والتمتع بمصائب المهلكة. فكان في كل مرة يقوم فيها بإغواء إحداهن يشعر بأنه قد حصد فيعرض

عنها وينتقل إلى أخرى آملا أن يجد فيها ضالته المنشودة، إلى أن سئم الحياة ووحدها سطحية فارغة. وأخذ يحتقر الإنسان احتقارا مطلقا ويعرض عما كان يعتقد أنه شيء في الحياة بعد أن صلبه وخاب أمله فيه خيبة مرة. لم يعد يجد بعدها في التمتع بالمرأة إشباعا لشهوته بل استهراء بالطبيعة والحائق، فأخذ يهرأ بالعرف والاعتبارات السائدة بين الناس عن الحياة ويفرح بالرفع عنها. صار يستخف بنبي الإنسان الذين يطرون إلى الحب السعيد عن طريق الرواح كنتحقيق ولو لقسم من أسمى الأماني التي أحلتها الطبيعة في صدورهم ثم أخذ يقف منها موقف العداء لقد دفعه كل ذلك إلى الوقوف في وجه هذه الأماني وهذا الكائن المجهول الذي يتحكم بمصائر مخلوقاته السائسة ويتحد منها ألعونة يلهو بها حسب هواه، ويقف منها موقف الشامت الهارء. لقد رأى دون حوان أن يتصرف فأخذ يحذ في إعواء كل حظية موعودة وفي هدم سعادة المحبين بصرا ميبا على تلك القوى العاشقة المعادية له. بصرا يجعله يعلو على مستوى دنياه، وعلى الطبيعة. وعلى الخالق! أخذ يسعى بلا انقطاع إلى الحصول على المزيد من متع الحياة وإشباع الشهوة، ولكن لكي يهوى إلى هوة الفناء، فكان بإعوائه دوبا آسا الدروة القصوى التي بلعها.

إن دوبا آسا لا تقل عن دون حوان شأنا بما حبتها به الطبيعة من صفات سامية، فكما أن دون حوان كان رجلا قويا رائعا، حصته الطبيعة بأقصى صفات الرحولة. كانت هي امرأة ربانية لم يستطع الشيطان التسلط على نفسها الطاهرة بالرغم من بدله كل ما عنده من حيل لإفسادها، فاكنتي بأن يحقق هذه الغية منها في الأرض فقط. - وما أن أتم دون حوان فعلته بتدنيس دوبا آسا حتى قضت السماء سالا تستمهلها في إنزال عقاب الجحيم به. ويدعو دون حوان الرجل المعجور الذي قضى على حياته بطعنة، لمجالسته على مائدة سمر ومجون. استحفافا به

(١) احتجرت الشيء. حصن به نفسه

واستهزاء منه . وينظر الرجل العجور شكله المحيف إلى دون جوان وينذره طالباً منه الاستعفار . . ولكن الوقت قد فات بعد أن هوى إلى قعر هوة الصلال ولم تعد تستطيع سعادة السماء بعث أي حبط من خيوط الأمل في نفسه أو تجعل منه إنساناً افضل !

لا شك انك لاحظت يا تيودور بأني كنت قد حدثتك عن إغواء آنا . وأود أن أصف لك بكلمات وحيرة ما يعول في نفسي من خواطر وأفكار في هذه الساعة . وكيف بدا لي موقف الاثنين (دون حوان ودوبا آنا) في صراعهما . من خلال الموسيقى التي سمعتها في التمثيلية . لا من نص الحوار الذي كان يصحبها . - لقد سبق لي وأشرت إلى أن دوبا آنا كانت تقف أمام دون حوان وحده لوحه ولكن هل كان يراكها أن تحاول إيقاف دون حوان . الذي أعواه الشيطان وأفسده . على الطبيعة الربانية الكامنة في نفسه لكي تنشله من وهدة اليأس وتعيده عن صلاله ! كلا ، لقد سبق السيف العدل وأصحت مريسة الإثم مند أن وقعت عيابه عليها . فاستولت عليه شهوة شيطانية حاحمة جعلته لا يرضى عن الحصول عليها بديلاً . فكانت هي الصحية ! وعندما هرب . كان قد تم كل شيء ! كانت نار شهوته قد انتقلت إليها وتوغلت في أعماق نفسها فأعجزتها عن صده . كان دون حوان وحده السبب في إشعال حدوة الشهوة في نفسها فتمكن من قصاء وطره منها وارتكاب الخطيئة التي أملت عليها شياطين الحميم . وعندما أراد الهرب أحدث تنحلي له شاعة الخطيئة التي شاركته فيها وأحدث تعديها عداها أليسا وتنصورها كالمارد الشع الذي يطوقها بدراعيه وببث الهلاك في وجهها . - راحت تستعرض أمامها - صوراً عديدة - حادث مقتل والدها على يد دون حوان ، وصورة ارتباطها بخطيئتها دون اوتافيو الجسان العديم الرجولة ، الذي كانت تعتقد في الماضي بأنها كانت تحبه . لا بل قد استعرضت أمام عينيها حب دون حوان الذي ملك عليها حواسها وكواها بلطاه عندما استسلمت له ثم تحول الآن إلى بعض قتال .

لقد أخذ كل هذا يمزق نفسها الآن ، وأخذت تظن أن هلاك دون جوان يستطيع وحده أن يعيد إلى نفسها الراحة والاطمئنان بعد أن أصبحت صحبة عذاب قاتل . إلا أنها لم تدرك بأنه يكمن في هذا الاطمئنان الذي ترحوه لنفسها فإؤها الأرضي . - وأخذت تلح على خطيئتها الواهن بأخذ الشار لوالدها . وراحت تسعى هي نفسها إلى مطاردة الحائس لأنها كانت تعتقد بأنه سوف لا يعود إليها الاطمئنان إلا إذا حملته مرده العالم السفلي إلى الحميم . - وبلغ عليها خطيئتها بإقامة العرس فتستعمله عاماً ، ولكنها تقضي نحبها خلال ذلك العام ولا يستطيع صمها إلى ذراعيه إلى الأبد . وتنحيا نفسها الطاهرة من أن تصح عروس الشيطان . كم شعرت بمفعول تلك الألحان والمحاورات الأولى المؤثر بتلعلل في أعماق نفسي . وقصة الحادث الليلي الذي وقع عندما قام دون حوان بطعن الأب العجور ! لا بل بوقع دور دوبا آنا في النفس في الفصل الثاني ، وهو الدور الذي يتعلق « بدون أوتافير » فقط . لقد كان يعبر هذا الدور عن ذلك الألم النفسي العميق الذي يقضي على كل سعادة في هذا العالم الأرضي .

ودقت الساعة الثمانية فإذا بي أشعر بأنفاس دافئة تزداد حولي . وأستم رائحة ركية (إيطالية) كالرائحة العطرية التي أعتقد بأني كنت قد اشتمتها عندما كانت تنصوع من حارتي في اللوح في الأمس واستولت علي سعادة لا أستطيع التعبير عنها كما أعتقد إلا عن طريق الموسيقى والألحان . وأحد يهب الهواء في أرجاء قاعة التمثيل ، وبدأت أسمع حميف أوتار بيانو الأوركسترا فحيل إلي بأني أسمع أبعاما تعرفها أوركسترا سماوية يتخللها صوت آنا وهي تردد بالإيطالية : « سوف تبقى أعز شخص لدي في الوجود ! » وما كدت أتصور كل ذلك حتى ألفت نفسي أقول : يا مملكة الأرواح . اغتحي لي أنوارك لكي اعشاشها فأدخل عالمك المحمول المليء بالعم ، الذي يقيص بكل ما وعدت به بني البشر في الأرض من سعادة وهناء ! دعيني أدخل في عداد الأرواح السعيدة المقيمة فيه ! عسى أن تحملي

دور أنا الذي كانت تؤديه على المسرح تأثيرا كبيرا!
... لقد كانت يوم الأمس على خشبة المسرح
كالمحمومة، وقيل لي بأنه كان مغنى عليها طيلة مدة
الاستراحة بعد زول الستار، بل لقد أصيبت بنوبات
عصية عندما كانت تمثل في الفصل الثاني.

شخص آخر: هل هذا صحيح؟

الرجل ذو وجه المولدين: نعم، لقد أصيبت بنوبات
هستيرية. ومع ذلك فلم يمكن إقاعها بمغادرة المسرح!
فتدخلت أنا في الحوار وقلت. عسى أن يكون الأمر
حيرا، أمل أن تستطيع الاستماع للسيبوره على المسرح
في وقت قريب.

فقال الرجل المتحدلق وهو يتناول بأامله قصة عطوس.
هذا مستحيل. . . لقد فارقت السيبوره الحياة في
الساعة الثانية من صباح هذا اليوم!

الأحلام التي ترسلينها لمن تختارين من أهل الأرض فتكون
لهم تارة مثار الرعب والفرع، وطورا رسل السعادة والأنس
... عساها أن تحملني إلى ذلك العالم الروحاني وأنا
في غمرة الرقاد.

كلمة اخيرة

حديث يدور بين زلاء المدق على مائدة

طعام العشاء

التفت رجل متحدلق وهو يشتم غطاء عللة العطوس التي
كان ممسكا بها بيده وقال. من المؤسف ألا تستطيع
مشاهدة قطعة أورا جيدة في وقت قريب! ... سوف
يُحرم من ذلك بسبب المبالغة القبيحة!

فرد عليه رجل آخر له وجه شبيه بوجه المولدين وقال.
نعم. نعم لقد أكرت من تحذيري إياها! كان يؤثر عليها

هوفمان وأوبرا موزرت «دون جوان»

ويسرف القدر في مدح هذه القصه باعتبارها أولى دراسة
تحليلية نافذة لأورا موزار. ولكن قصة هوفمان هي قل
كل شيء عمل في قصصى، والأحدر أن سطر إليها
أولا كذلك. قل أن نناقش تفسيرها لأورا موزار.

قصة هوفمان بصيغة المتكلم. وتأخذ في مقطعها الأخير
صورة حطاب وهمي إلى صديق يدعى تيودور. وتنقسم
بوصوح إلى حزمين. في الجزء الأول يصف «المسافر»
العرض المسرحي لأورا «دون حوان» الذي حصره صدفة
على غير انتظار، وفي الجزء الثاني يقدم تفسيره الخاص لها.
وسرعان ما نتبين أن «المسافر المتحمس» هو في الواقع
مؤلف موسيقى عاطفي وشاعر رومنتيكي. وتندرج القصة دون
فواصل من المستوى الواقعي إلى مستويات أخرى فوق الواقع.

مفهوم هوفمان للموسيقى ضروري لفهم أعماله الأدبية.
فهو وليد موقفه من الفن والحياة. ويحمل بصمات تجاربه
وبوارعه وتطلعاته. وقد صاغ هوفمان هذا المفهوم مرات.
ويمكن تلخيصه في كلمات:

(تعبير الموسيقى بقدر ما تنتعد عن لغة التعبير المحسوس
وتقترب من اللامحسوس. . . وهي الرابط بين العث ومملكة
الروح، ووسيلة التعبير عن ذلك الحنين المشوب الذي يتمتع
على لغة التعبير. وتعبير الموسيقى بقدر ما يعيه ويدركه منها.)
شاهد هوفمان أوبرا موزار «دون جوان» في كونزبرج
وبامبرج وبرلين. وكان شديد الولع والافتنان بها. واتخذها
مادة لقصته «دون حوان»، حادث غريب يقع لمسافر
متحمس» التي وضعها في سبتمبر عام ١٨١٣.

في انفعال عميق يصف «المسافر» الافتتاحية الموسيقية والمشهد الأول من الأوبرا: «دون حوان» يمارس صفة الغواية والهرب. وها هي «دوبا آنا» الحيلة، وقد أحدها سحر هذا الفتان تحاول أن ترده إلى رشده. ولكن هيات أن يقعده شيء... ويتابع «المسافر» في رهة وشوق أحداث هذا الفصل الأول مستغرقا في حوه الشاعر إلى أن يسدل الستار ويستدير في مقعده ليحدد نواره في نفس اللوح «دوبا آنا» أو معنى أدق الممثلة الحيلة التي كانت تؤدي هذا الدور على المسرح. كيف استطاعت «دوبا آنا» أن تكون على حشة المسرح وفي اللوح الذي أحلّس فيه في آن واحد... وكالحلم الديد الذي يأتي بالعرب المستحيل... فقد أحدثت أحد نفسي بالقرب من هذه المرأة الرائعة وكأني بلعتها في حلم من تلك الأحلام. ووقفت على العلاقات الحميمة التي تربطها ارتباطا وثيقا وتجعلها لا تستطيع الافراق عني حتى عند وجودها على حشة المسرح «لقد شعرت عندما كلمتني عن دون حوان ودورها وكأني اكتشف للمرة الأولى أعماق هذه الرائعة المسرحية وحواشيها فقد قالت لي بأن كل حياتها هي موسيقى. وأنها كثيرا ما تعتقد بأن بعض ما نكته النفس في طياتها لا يمكن فهمه إلا عن طريق الغناء لا عن طريق الكلام»

من حديث «دوبا آنا» مع «المسافر» ندرك تلك الرابطة الحميمة عبر المطورة التي تجمع بينهما. وهي الموسيقى وعلاقتها بها. وما أن يعلن بدأ الفصل الثاني. حتى تحتوي «دوبا آنا» من اللوح ويتابع «المسافر» مشاهد المسرحية. على أنه ينقل إلينا معها بالتفصيل المشهد الأخير فقط بعد العرض يعود «المسافر» من حيث أتى إلى عالم الحياة اليومية، ويتناول طعامه مع رلاء الصدق ويستمتع إلى تعليقاتهم المتدلة عن المسرحية

في الجزء الثاني من القصة يعود «المسافر» من حديث إلى قاعة التمثيل وقد حلت تماما من الحياة. وكأنها قد أصححت الآن في قصة الأشباح. وفي هذا الصراع الرهيب

الذي لاتصينته إلا شمعتان يحس «المسافر» بأنه قد بدأ يتفهم المعنى العميق لأوبرا موزار، ويمضي في تفصيل رؤيته الداتية لها موحها إياها إلى صديقه الوهمي «تيودر». حتى تدق الساعة معلنة الثانية بعد منتصف الليل. فتنقل بنا القصة دون مقدمات إلى مستوى آخر بين الحلم والواقع، فلا نسمع غير ذلك الملوج الداخلي: «ودقت الساعة الثانية فاداني أشعر بأنفس دافئة تزد حولي وأشتم رائحة ركبة» كذلك التي كانت تتصوع من حارتي في اللوح في الأمس...»

ويحيل إليه أن صوت «دوبا آنا» يصل إليه من بعيد وأن «مملكة» الفن والأرواح تفتح له أبوابها. وأخيرا تعود بنا القصة إلى محال الحياة اليومية. ومن خلال لعو رلاء الصدق نقاحا بدأ وفاة «دوبا آنا» في «الثانية من صباح هذا اليوم».

كيف يعسر هومان أورا «دون حوان»؟ من الواضح أنه يعبر من خلالها عن موقفه بين الفن والحياة وعن «ثانية العالم» وعن صراع النفس مع القوى الحسية التي تعني هلاكها وعن الأخطار المحدقة على الدوام بالإنسان.

ليس «دون حوان» وفق تفسير هومان مجرد معاصر مترف عاشق لنفسه وللملذات، وإنما هو نموذج للقوة والجمال والطموح إلى «أقصى درى الحد والعلاء». ولكن هذه الحبيوة العائصة وهذا الموح إلى أبعد العايات هما أيضا مصدر هلاكه. هما أحولة الشيطان. «دون حوان» هذا يصور صراع الإنسان وسقوطه على وجه الإطلاق. لقد تحيل «دون حوان» أن يوسعه أن يحقق مراده وأشواقه في هذه الحياة الدنيا. وكان لا بد أن يجيب مسعاه وفي يأسه شمع نفسه واستحلف نقوى الأرض والسماء، فوقع في قصة الشيطان «أخذ يسعى بلا انقطاع إلى الحصول على المرید من متع الحياة وإشباع الشهوة، ولكن يهوى إلى هوة الصاء. فكان بإعوانه دوبا آنا الدروة القصوى التي بلعها.»

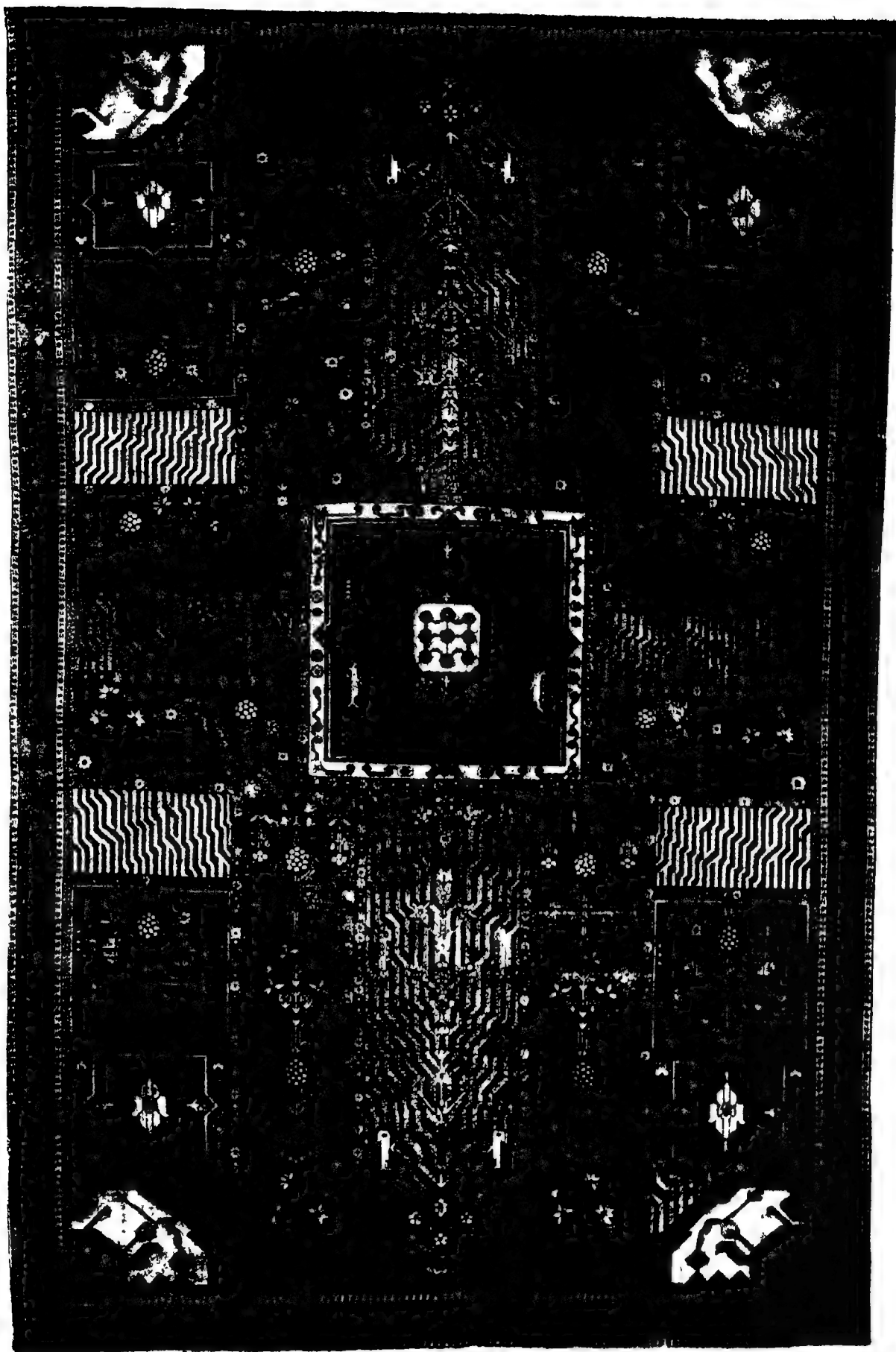
الإنسان إذن - كما يذهب هومان - صانع إن أصابع كل



هوفمان رسوم لملاف روايته الكبيرة «القط مور»

حدث «لدوبا آسا». ومن هنا نفهم حديثها إلى «المسافر المتحمس» أو «الشاعر الرومنتيكي»، من أن «كل حياتها هي موسيقى» وأنها تفهم ما «تكنه النفس بين طياتها» عن طريق العناية لا عن طريق الكلام». قد سحث دون جدوى عن محمل هذا المضمون في أوبرا مورار «دون جوان»، ولكسا نجد في قصة هوفمان «دون جوان» ملخص موقفه بين الحياة والفن، وملخص نظريته «الثنائية» وفلسفته الفنية التي جعلت منه أديبا بين الرومنتيكية والواقعية.

جهده وكيانه في هذه الحياة الأرضية، سواء دل وخنع للقيود والأعراف أو أنكرها وأطلق العقال لنوارعه الشيطانية كما فعل دون جوان. من خلال الفن السامي المتعالي والانفعال به يقترب الإنسان من جوهره الإنساني، ولكن الفن يعرب الإنسان ويبعده عن عالم الأحياء والواقع ويعرضه أيضا للأخطار. وليس أمام الفنان إلا أن يعبر عن هذا الصراع وأن يبدع من خلاله. أما أن يتطابق الفن تماما مع الحياة، أي يصحح الفن هو الحياة، فعاقبة ذلك هو النهاية العاحلة والموت، كما



سجادة فارسية (من سجاد الحدائق)، مجموعة حوريف مكمول متحف المتروبوليس، نيويورك

قصائد في السجاد من ايران وألمانيا

Teppich-Gedichte aus Persien und Deutschland

*Glücklich der Teppich, der bei dem ersehnten Mahl
dem König schattengleich zu Füßen fiel;
er warf das Antlitz wie die Sonne auf den Weg,
schuf eine Decke seinem Tritt mit weissem Flor.
Kein Teppich, eine weisse Rose ist's,
schwarzaugiger Paradiesesmädchen Schleier.
Ein Garten voller Tulpen, voller Rosen,
drum nahm die Nachtigall zur Wohnstatt ihn.
Wie Ketten biegen Limen spiegelnd sich zurück,
in allen Ecken strömen Wasserbäche.
Es führt in ihm ein Weg zum Lebensquell,
dem Bild jedes Beseelten gibt er Raum.
Er übertrifft der Fraun von Tschegel Götterwangen;
ein Rosenbeet wird schamrot neben ihm.
Vor ihm erscheint der Rosenhag als Dornenfeld,
er ist mondschoner Flaum auf des Geliebten Antlitz.
Dem Auge bietet er sich dar als Arabeskenblatt,
gedrehte Locke an der Huri Schlafen.
Ein jedes Blatt ist ganzlich ohne Tadel,
von einem Ende bis zum andern: Tulpen, saftgeschwellt.
Er ist ein Tulpenbeet, und doch nicht so,
dass Herbstwind darin nehmen konnte seinen Weg.
Zeigt nämlich seine gelbe Rose sich,
schaut keiner mehr zum Mond, zur Sonne hin.
Gesponnen haben sie den Einschlag mit dem Lebensfaden,
gesponnen nur für ihn, den Herrn der Welt.
O Homa – Vogel, heb die Hande, bete,
dass so besiegelt sei der Arbeit Ende.
Gott, diese frische Rose, frei von allem Schaden,
sie ist hervorgekommen aus der Hoffnung Garten.
Breit aus sie auf den Weg des Herrn der Welt;
die Knospe seines Gartens sei ihm Sicherheit.*

*Bis, grünem Staube gleich, ums Antlitz Dir der Erstlingsflaum entstand,
 Durch unsern Tränenstrom der grüne Frühlingsteppich Dasein fand.
 Der Freibrief unsres Glücksgefühls und Unglücks ist ein duftger Flaum,
 Der auf des Freundes rosenfarbger Wang sich hinzog, sichtbar kaum.
 Ein Flaum, so moschusduftend, nunmehr Deine Wangen rings umschliesst,
 Hervor als Deiner Wangen Garten, blühnde Rosenwang, er spriesst.
 Zypressenschlanker, als Du gingst zum Garten, wo die Rosen blühn,
 Ward, eingehüllt in Deinen Hauch, Zypresse und Platane grün.
 Des Lenzes Cheyr, der da sucht, des Lebenswassers Quell zu nahn,
 Hat wieder dieses Zeitenlaufes grünen Mantel umgetan.
 Du dachtest, dass durch Gift der Trennung Wasser sog der Boden; schau:
 Es spriesset dadurch munter Gras hervor auf jeder grünen Au.
 Süß, verbrenn die blaue Kutte jetzt, solange noch nahe ist
 Zum grünen Lebensstrom durch Wein und Flöte die Verführungslist.*

Persisch. 16. Jahrhundert. Übersetzt von Michael von Albrecht nach älteren Vorlagen u. a. von Sebastian Beck.

Goethe · Liebliches

*Was doch Bunt es dort verbindet
 Mir den Himmel mit der Höhe?
 Morgennebelung erblindet
 Mir des Blickes scharfe Sehe.*

*Sind es Zelte des Vesires,
 Die er lieben Frauen baute?
 Sind es Teppiche des Festes,*

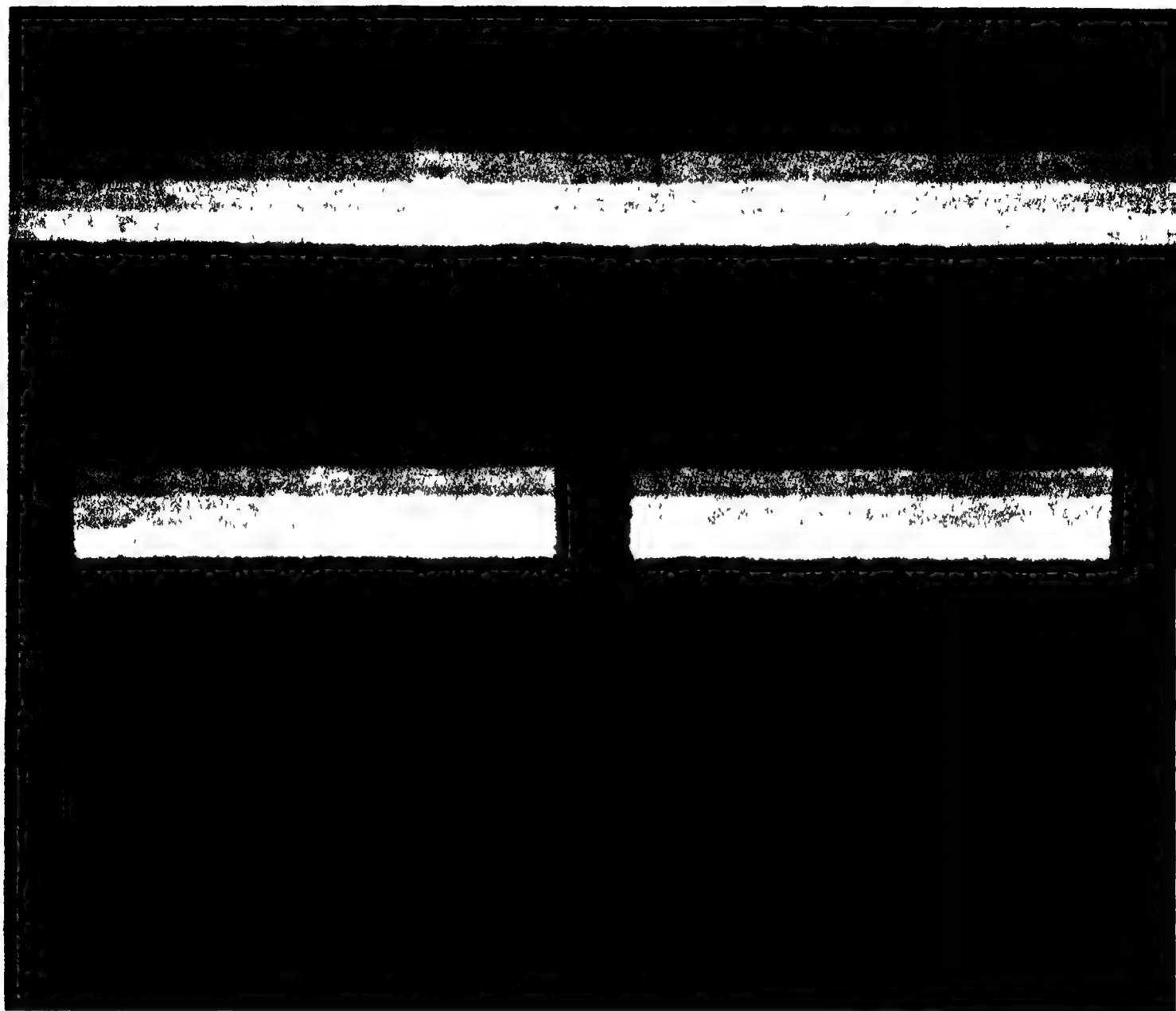
Weil er sich der Liebsten traute?

*Roth und weiss, gemischt, gesprenkelt,
 Wusst ich Schonres nicht zu schauen;
 Doch wie, Hafis, kommt dein Schiras
 Auf des Nordens trube Gauen?*

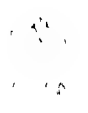
Ja, es sind die bunten Mohne,

*Die sich nachbarlich erstrecken
 Und, dem Kriegesgott zum Hohne
 Felder streifweis freundlich decken*

*Möge stets so der Gescheute
 Nutzend Blumenzierde pflegen,
 Und ein Sonnenschein, wie heute,
 Klaren sie auf meinen Wegen!*



هربرت مایر تکوین، حالیه کروبر



Stefan George · Der Teppich

*Hier schlingen menschen mit gewachsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.*

*Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwändig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten...
Da eines abends wird das werk lebendig.*

*Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die losung bringend über die ihr sannet!*

*Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.*

Rainer Maria Rilke · Aus den «Sonetten an Orpheus» (II)

*Singe die Garten, mein Herz, die du nicht kennst; wie in Glas
eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.
Wasser und Rosen von Ispahan oder Schiras,
singe sie selig, preise sie, keinem vergleichbar.*

*Zeige, mein Herz, dass du sie niemals entbehrst.
Dass sie dich meinen, ihre reifenden Feigen.
Dass du mit ihren, zwischen den blühenden Zweigen*

wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst.

*Meide den Irrtum, dass es Entbehrungen gebe
für den geschehnen Entschluss, diesen: zu sein!
Seidener Faden, kamst du hinein ins Gewebe.*

*Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fuhl, dass der ganze, der ruhmliche Teppich gemein*

Georg Trakl · Helian

*Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tur,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.*

*An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weissen Gestalten des Lichts.*

*Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Susse im purpurnen Nachtwind.*

*O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lader über ihn senkt.*

Else Lasker-Schüler · Fortissimo

*Du spieltest ein ungestümes Lied,
Ich fürchtete mich nach dem Namen zu fragen,
Ich wußte, er würde das alles sagen,
Was zwischen uns wie Lava glüht.*

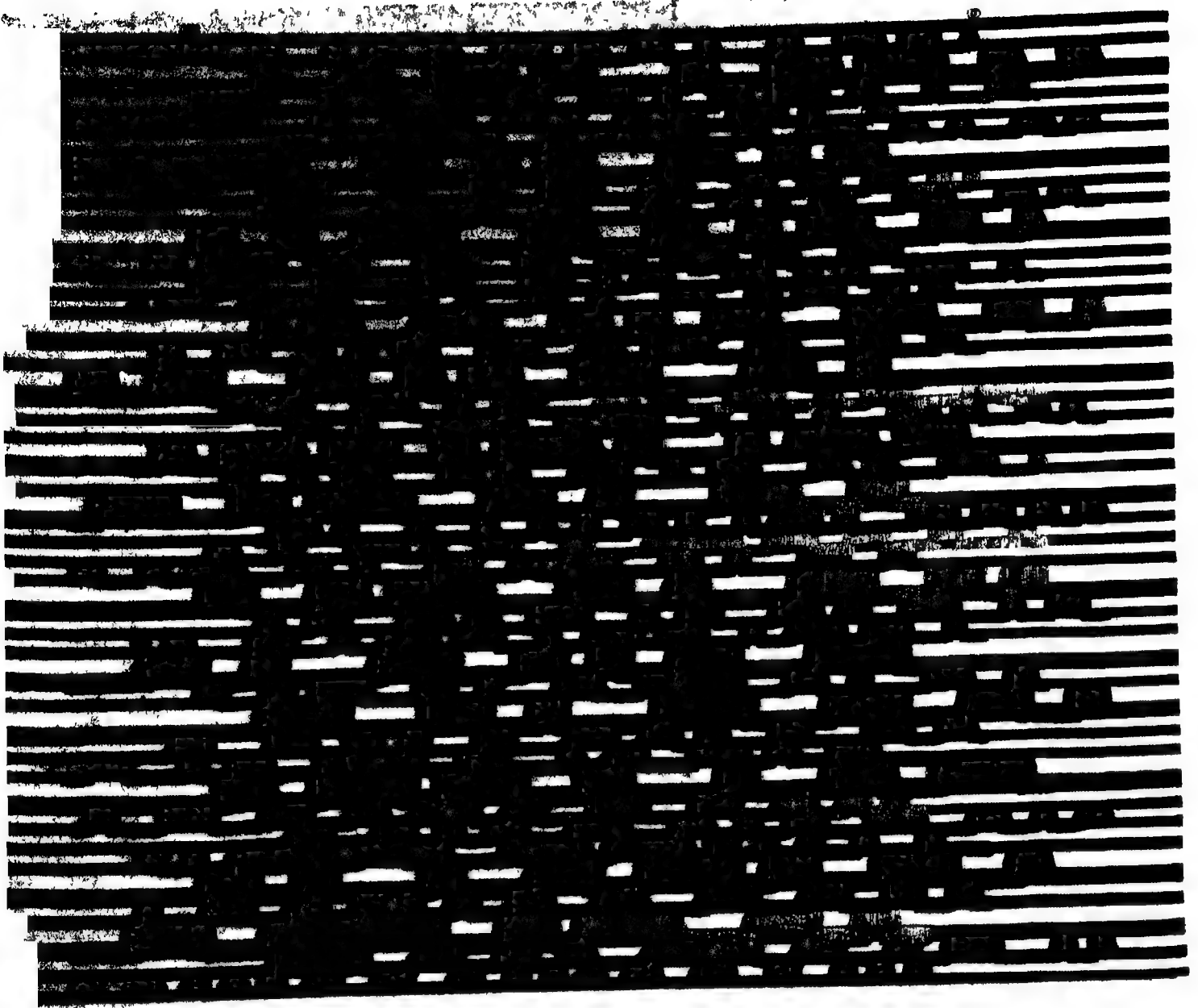
*Da mischte sich die Natur hinein
In unsere stumme Herzensgeschichte,
Der Mondvater lachte mit Vollbackenschein,
Als machte er komische Liebesgedichte.*

*Wir lachten heimlich im Herzensgrund,
Doch unsere Augen standen in Thränen*

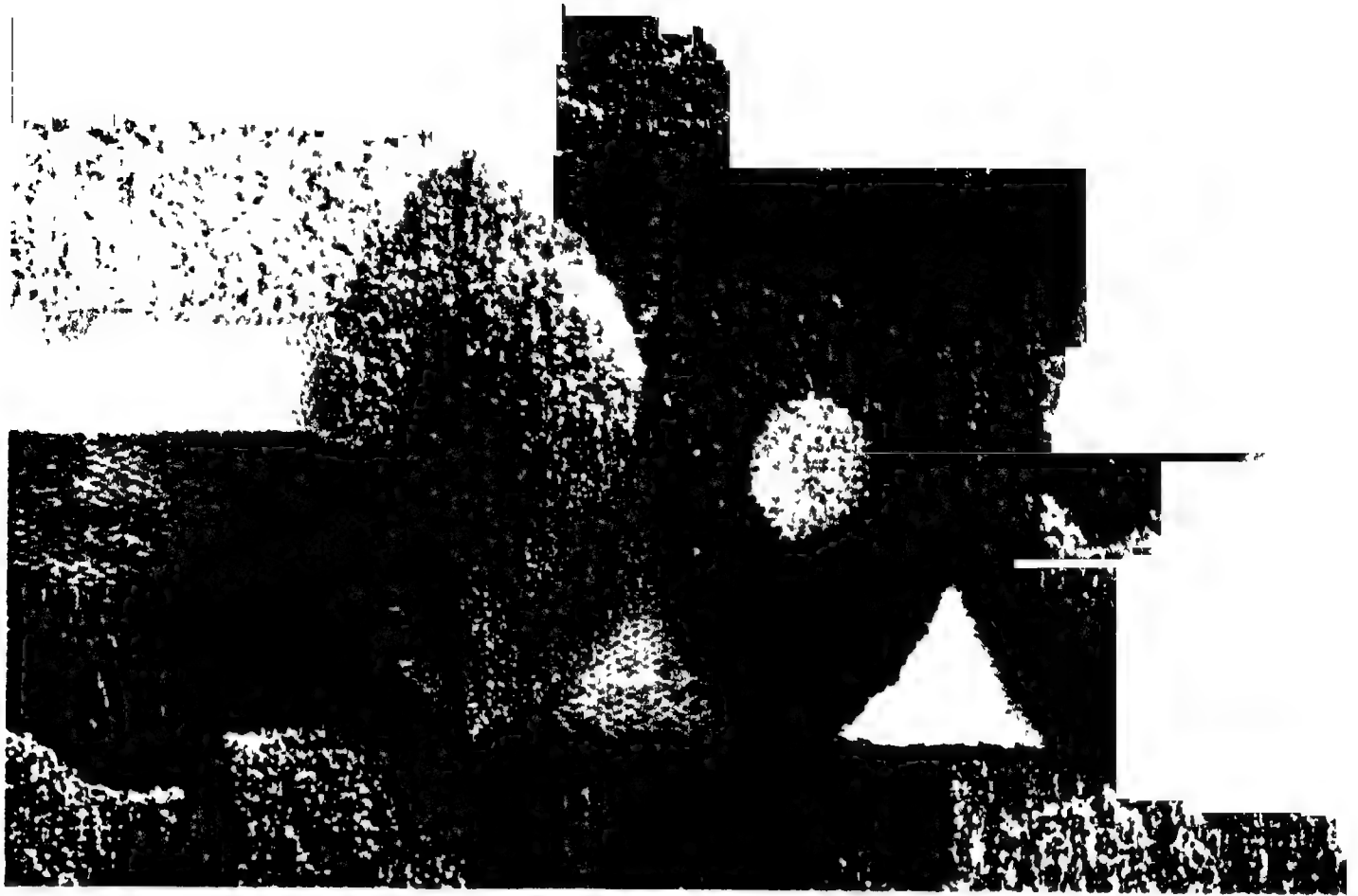
*Und die Farben des Teppichs spielten bunt
In Regenbogenfarbentönen.*

*Wir hatten beide dasselbe Gefühl,
Der Smyrnateppich ware ein Rasen,
Und die Palmen über uns fachelten kühl,
Und unsere Sehnsucht begann zu rasen.*

*Und unsere Sehnsucht riss sich los
Und jagte uns mit Blutsturmwellen:
Wir sanken in das Smyrnamoos
Urwild und schrieen wie Gazellen.*



البرایست کلاو نکویں، رقم ۱۶، ۱۹۷۲



انما ويلهلم هير ما زال المات بحمل بالحياة ، ١٩٩٦



دیتري ویتري یاقومی تراسلغایا، ۱۹۷۴



فائل لبر تنجيمات. ۱۹۷۴



کورت لیرہ، سجادہ حائط، بدوں عنوان، ۱۹۷۴



هر فیدمان تچه الى الطیمة، ١٩٧٥/٧٤

هریتر رواف سجادة حائط من الحریر، حالیري کرومر

•

•

1

2

3

•

•

•

الطبيعة تحيط بنا ومعنا، وبحر عاحرون عن الخروج منها، كما بحر عاحرون عن العور فيها. تأخذنا في مدارها الراقص دون إمدار وتحملنا في مسارها حتى يصيبنا الاعياء فسقط بين ذراعيها.

على الدوام تحلق أشكالا حديده: ما يوحد لم يوجد من قبل، وما كان لا يعود - فكل شيء جديد، وبالرغم من ذلك فهو دائما قدم يعيش في أحسابها، ولكنا نعيش في أحسابها غرباء عنها، وهي تحدثنا بلا انقطاع، دون أن تفصح عن طويها وبحر يؤثر فيها على الدوام ولكن لا يملك أمرها

تطع كل شيء، طائع حاصر، ولكن ليس في عرفها شيء خاص. نسي بلا انقطاع وبهدم بلا انقطاع

إبنا أطفالها، ولكن الأم، أس الأم؟ إبنا الصباه الوحيدة، فهي تحلو من أسط المواد أعظم المبانيات، ودون بريق من جهد تحلو الكمال... كل عمل من أعمالها مخلوق بعينه، وكل طاهرة من طواهرها كيان بداهه، وعلى الرغم من ذلك فالكل واحد.

مثل مسرحيه ولكن هل نطر الى ما نمل؟ لا نعرف! ومع ذلك فهي نغم هذه الممليه من أحلنا، نحن الذين نقف في الركن.

تنص بالحياة دون نهاية، وبالكيونة والحركة، ولكن دون أن نجد عن مكانها. نلس نسي الأشكال بلا نهاية ولا تكف لحظة عن الحركة. لا تعرف التوقف والسكون لديها لعة.

وبالرغم من ذلك فهي ثابته راسحة. حركتها بمقياس وقوايسها لا تتغير، ويدر أن تحيد تفكر وتتأمل دون انقطاع، ولكن لا تفكر كإسان وإبنا كطبيعة. تحمل معراها الشامل في ذاتها، وإن بدت دون معرى.

الناس جميعاً في باطنها وهي في باطن الجميع.

تمارس لعبها القاسي بكل شيء وتمرح لكل كسب منها.

اللاطبيعي هو أيضا من الطبيعة... تحب ذاتها وتعشق ذاتها بأعيناها وقلوبها التي لا تحصى...

نفرح بالوهم، وتزل عصبها كأعظم الطعاه من يفسد وهمه ووهم الآخرين. من تنعها باحلاص، نحو عليه كطفل حبيب.

ليس لأطفالها حصر. ولا تحل على أحد،

ولكن لها أحناؤها الذين بدل لهم العطاء

ونصحى لهم بالكثير..

لعبها دائما حديد، لأنها تحلق المتفرحين دائما من حديد الحياة أحمل متكرانها، والموت وسلبها لاثراء الحياة.

تعلف الإنسان في عقلته وبحفره الى البور على الدوام نقيده سلاسل الأرض، بطيء الحركة،

مفل الحاح، ومن حديد يوفقه من سانه.

تحلو الحاحات لأنها تحب الحركة..

تطلق في كل لحظة الى أطول المسافات، ونحط كل لحظة عند نهانه المطاف...

نحضع لقوايسها، حتى حين نمر من هذه

القوانين، ونحن نتور صد هذه القواين...

إنها كل شيء، نكافي، نفسها وتعاف نفسها،

نفرح بنفسها ونؤدي نفسها. إبنا جسمة ووديعه،

نحبه ونحبه، لا فوه لها ولا نهاية لقونها كل

شيء حاصر في أحسابها. لا تعرف المصاي

ولا المستقل، ودائماً الحاصر حياتها وحلودها.

إنها كل، وإبنا لم تكمل. وكما تمضي الآن،

تستطيع المضي الى الأبد.

تظهر لكل في صورة خاصة، ونحتفي في آلاف

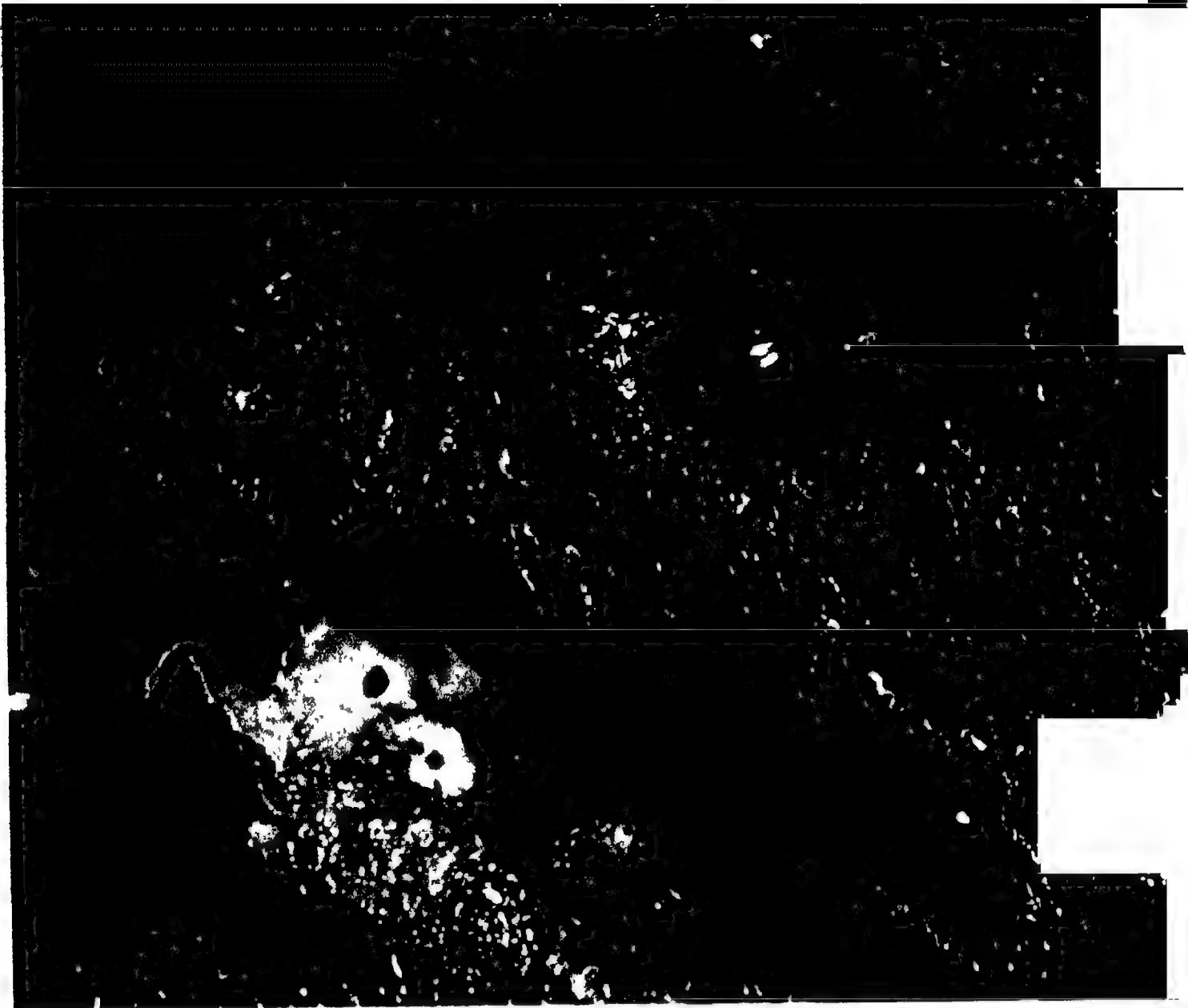
الأسماء والعاريف، ولكنها دائماً هي هي...

قادتني الى العالم وستخرجني من العالم. سلمت

لها المقود، فلتفعل ما تريد. لن تكره ما

صعت. لم أتحدث عنها. كلا... كل شيء

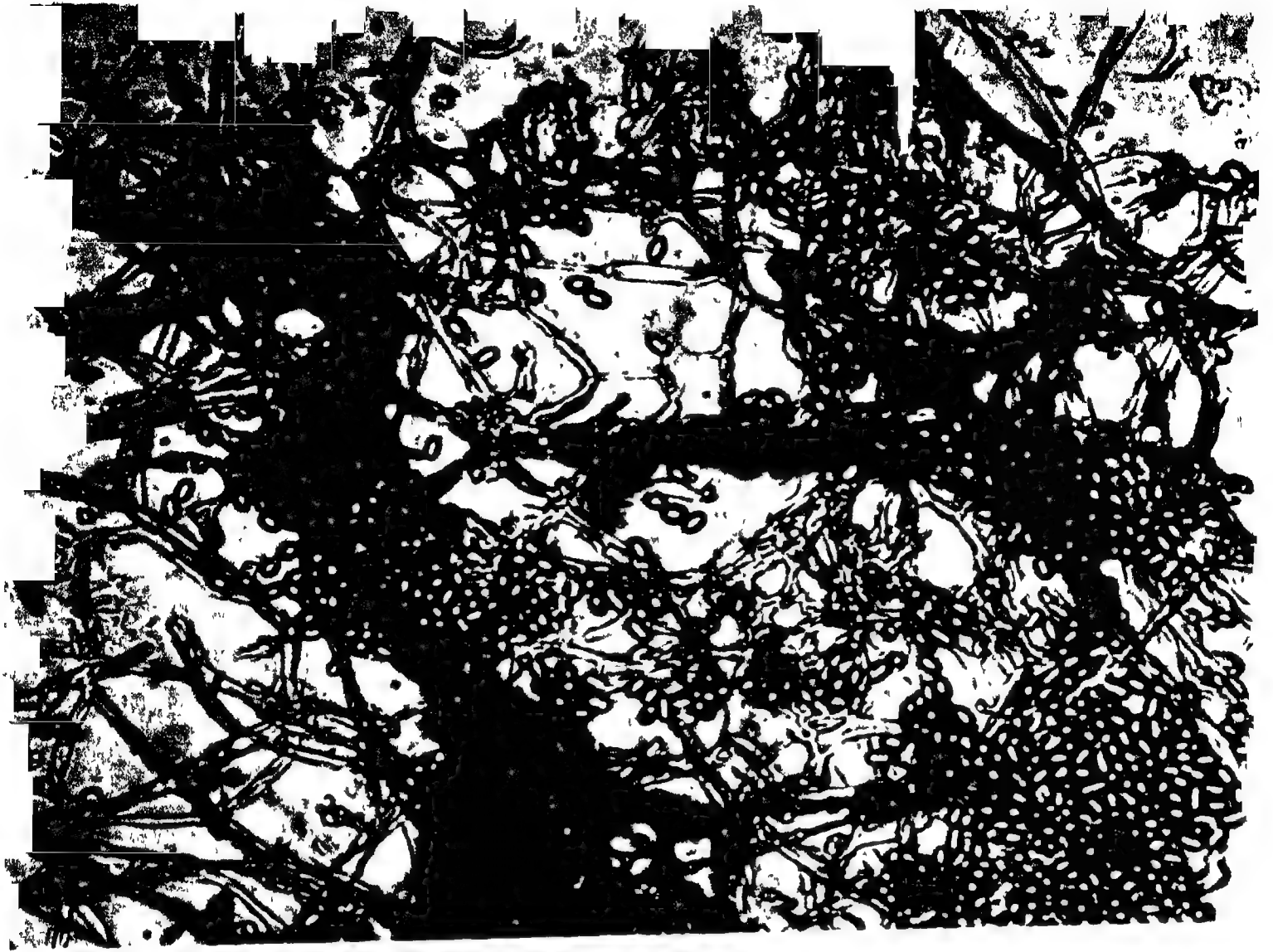
حطيتها وكل شيء، محدها.

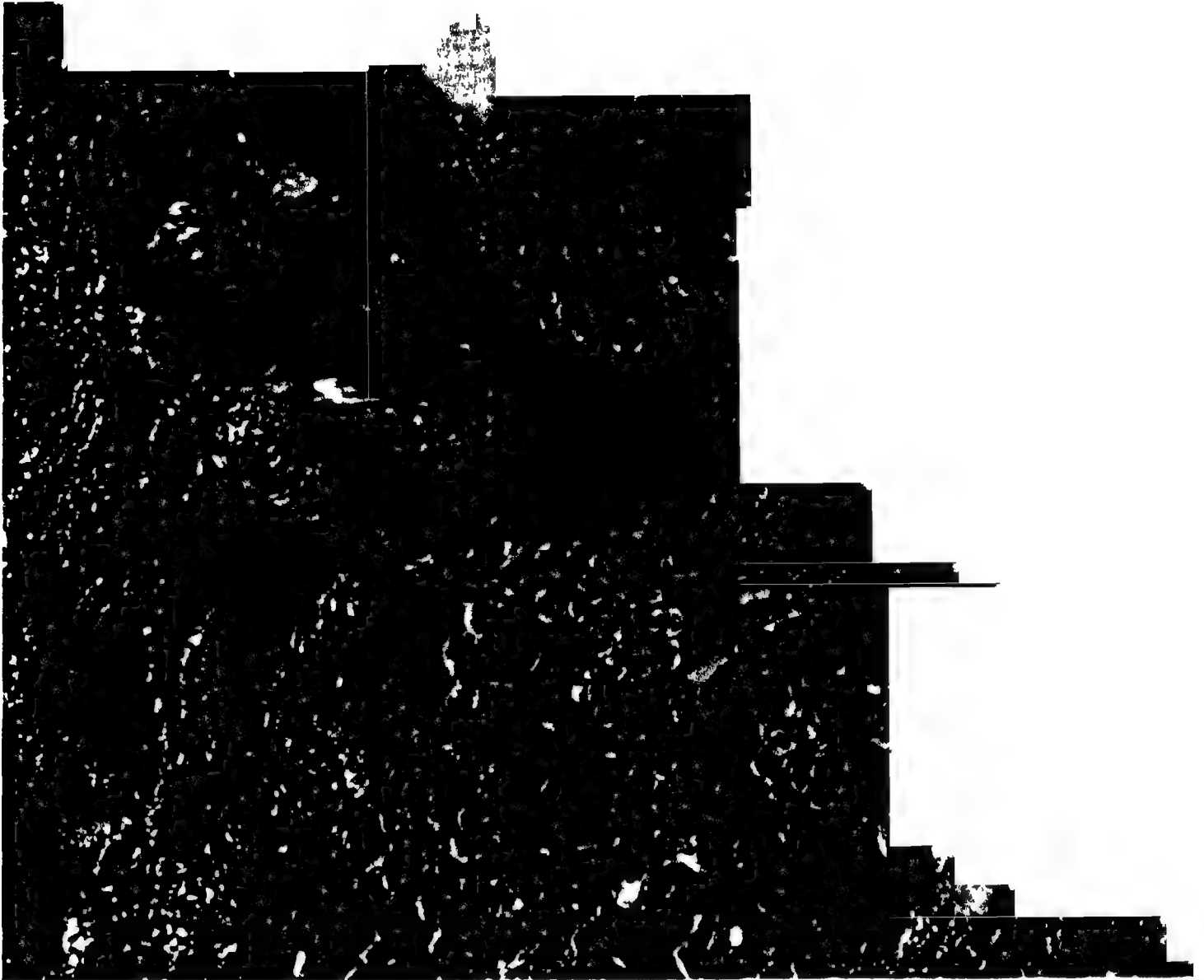












Goethe · Mailed

*Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!*

*Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.*

*Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!*

*O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
auf jenen Höhn!*

*Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.*

*O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!*

*So liebt die Lerche
Gesang und Luft.
Und Morgenblumen
den Himmelsduft.*

*Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
und Freud' und Mut*

*Zu neuen Liedern
und Tanzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!*

أغنية مايو

ما أجمل الطبيعة
في روعة الضياء!
كم تسطع الشمس!
كم يضحك المرج!
الأزهار تتفتح
من كل فرع
وآلاف الأصوات
من الأغصان
والفرح والهجة
من كل صدر
يا أرض، يا شمس!
يا سعادة يا بهجة!
يا أيها الحب! يا أيها الحب!
يا حسنك الذهبي
كحب الصباح
على ذرى القمم!
تبارك الحقل
بروعة الفجر
وتغمر الدنيا
بالعطر والرهـر
أيتها الفساء! أيتها الفساء!
القلب كم بهواك!
يا لنظرة عينيك
يا لحك لي!
كدا تحب القمرة
الشدو والهواء
والورد في الصباح
رواح السماء،
أنا الذي يهواك
بدمي الدافئ،
منحتني الشاب
والمرح والشحاعة
أعـية حـديـدة
ورقصة سعيدة
عيشي على الدوام
سعيدة الخط
كمثل ما تحبسي!

(ترجمة د. عبد العار مكاوي)

الصور المشوهة «الانمورفوزة»

ورغم ادعاء أوروبا بأنها صاحبة هذا الاختراع فقد عرف الصيبيون من «الصور المشوهة»، واستخدموه في مجالات كثيرة وخاصة في التصاوير الخدسية.

في ألمانيا برر ارهارت شون Schon في استخدام الإمكانيات المتعددة «للانمورفوزة» فلوحت «صورة ملفزة» Vexierbild. وهي عبارة عن نقش خشبي يعود إلى حوالي عام ١٥٣٥، تحكي في طياتها في وقت واحد صور السا بول الثالث وكارل الخامس وفرديناند أمير النمسا وفرانس الأول ملك فرنسا.

وصل فن «الصور المشوهة» إلى قته أولا في القرن السابع عشر والثامن عشر، فلم يقف الفنانون في هذا المجال عند حدود المسطحات وإنما استعانوا بالأحسام المقوسة. وقد شاعت في تلك الفترة بوجه خاص لوح «الانمورفوزة الأسطوانية». - على لوحة مسطحة لا يرى في البداية غير خليط من الخطوط ولكننا نكتشف في وسط اللوحة عادة نقطة يستطيع منها رؤية «المرأة الأسطوانية» والتعرف على تصاوير اللوحة.

طابع هذه الصور هو الخداع، والكثير منها بمثابة «أحجية» أو «صور ألغاز». وعالما ما لا نرى الصورة الحقيقية الحفية عند أول محاولة، ولابد من تكرار المحاولة. فما يبدو أولا مطرا طيعيا، قد يتعرج كصورة امرأة أو كتصوير هرلي أو حلافه.

من الخطأ اعتبار سور «الانمورفوزة» من باب الفن السريالي، فهذه الصور لا تقوم على التعريب وإنما على المهارة الفنية وخداع البصر والخيال، وهي على أية حال وسيلة طيبة من وسائل التعبير.

نطلق لفظ «انمورفوزة» Anamorphosen على اللوح والصور الفنية الشوهاء أو المشوهة، التي لا بد للناظر إليها من أن يملك طلاسمها حتى يتعرف على ما تصوره، إذ تبدو هذه الصور لأول وهلة خليطا من الأشكال ويقع الألوان دون ارتباط أو ائتلاف.

وتعبر «انمورفوزة» هو في الأصل من تعابير علم السات والحيوان الحديث. وبه توصف صروب أشكال السات والحيوان الناحية عن التعبير الفحائي في البيئة المحيطة أو عن التعبير الحيوي.

وقد شق هذا التعبير الجديد طريقه أيضا إلى الأدب والموسيقى. فري ف. مورل يصنع قطعة موسيقية عام ١٩٧٤ بعنوان «تشويه» (انمورفوزة)، وادعى جان كوكنتو عام ١٩٦١ أن العلم والفن يلتقيان على «أرض محايدة» تقع بين خطوط الانمورفوزة.

من الأمثلة المكره «للانمورفوزة» ذلك النموذج المعروف من المجموعة المسماة «Codex Atlanticus» من أعمال ليوناردو دي فينشي المخطوطة بمكتبة امرورابو بميلاند. ويتكون من رسمين تخطيطيين مستطيلين، وحلف الطاهر المشوه نكتشف صورة رأس طفل صغير.

ولعل أشهر لوح «الانمورفوزة» الأول لوحة هر هولبين Hans Holbein المصوبة «المعشود» (حوالي ١٥٣٣). وتبلغ مساحتها ٢ م × ٢ م وهي مساحة صفحة غير عادية. وعلى السطح يرى معوث ملك فرنسا إلى اللات الاخلىرى «حان دي دنقيل» مع صديقه «جورج دي سلف» ولكن حين نمنع النظر في اللوحة نكتشف «حُمحممة مَيَت»، رمز النساء وقصر الدوام.

النص التالي من كتاب «الانمورفوز» تأليف فرد ليمان Fred Leemann ، واشترك في الفكرة والتصوير والتفصيل جوست الفرز J Elffers وميكه شيت Mike Schyt .
(دار نشر M. Du Mont Schauburg, Koln 1975)

(من المراجع العلمية في هذا الباب نذكر المرجع التالي:
Jurgis Baltrušaitis, Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux, Paris 1955)

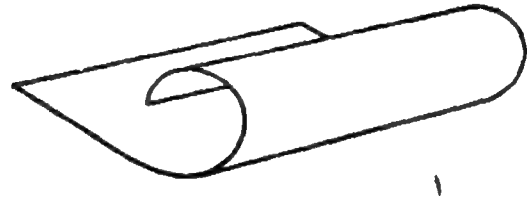
عندما تنتهى لا تنس فرد الأسطوانة باحتراس حتى
يمكن الاحتفاظ بالمرآة الورقية سليمة دون ثنىها .
٣ - المكان الصحيح لوضع المرآة الأسطوانية مشار اليه
بواسطة دائرة أو مربع
٤ - عند وضع المرآة الأسطوانية على المكان الصحيح ،
ترى صورة هذه الصفحة في شكلها الخفي .
عليك أن تكتشف بنفسك راوية الرؤية الصحيحة .
والأفضل أن لا تلامس عيناك حافة الإسطوانة . أما
القبة فتعتمد على مهارتك ، فتشكيلات الصور تعبر وفقا
لقطر الأسطوانة .

تستطيع بواسطة المرآة الورقية المرفقة الكشف عن صور
التشكيلات على الصفحات رقم ٩٠ الى ٩٥ وأن تصنع
من مزيج الأشكال والألوان لوحا فنية جميلة .

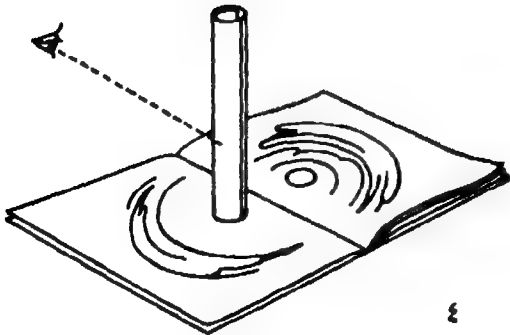
١ - لف المرآة الورقية على شكل أسطوانة قطرها حوالى
٣ سم .
٢ - امسك المرآة الأسطوانية الآن وقم بمحاولاتك الأولى
لمشاهدة صور التشكيلات .
لتسهيل تحريك الأسطوانة ثنت طرفها بشريط لصق
شفاف .



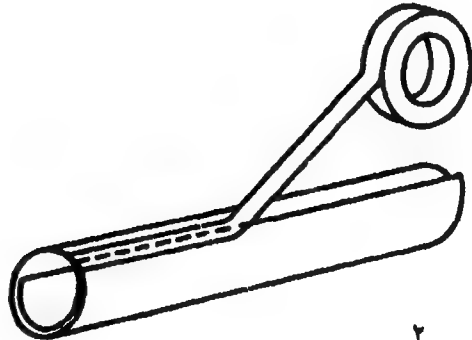
٣



١



٤



٢

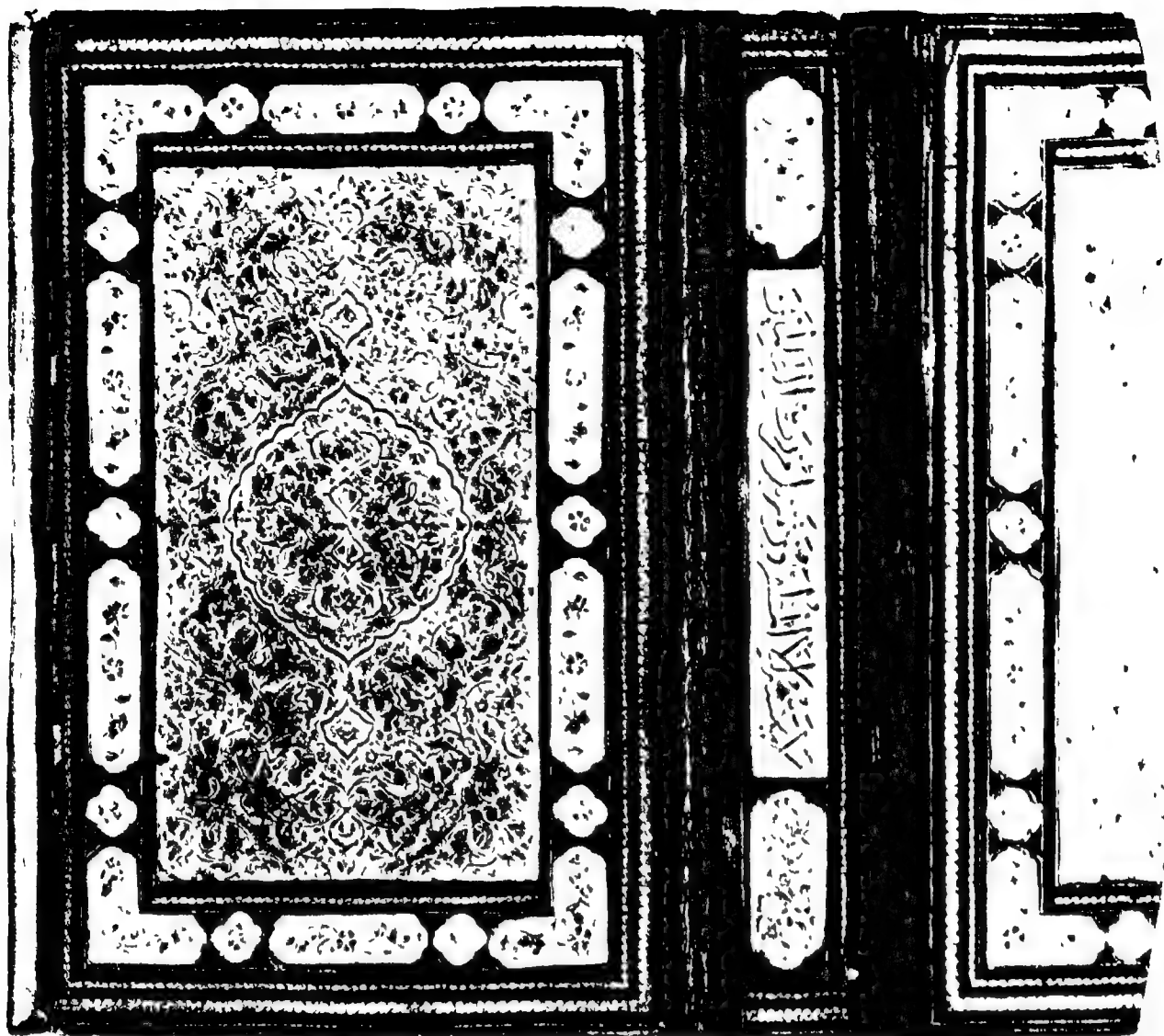








14.



Sag:
Sind die Wissenden
den Nichtwissenden
gleichzusetzen?
Doch nur diejenigen, die
Verstand haben,
lassen sich mahnen.

Surc 39,9

العدد ٢٩ ١٩٧٧ العام ١٤

يصدرها : ألبرت تايلد



الفهرست

- ٤ ج . هـ . شفابه ، النمو
G. H. Schwabe, Wachstum
- ١٦ تحصيل السعادة للفارابي
مخطوطة بمكتبة برلين (رقم ١٨١٨)
Al-Farabi (Alfarabius), Die Erlangung des Glücks.
Ein Berliner Manuskript
- ٢٢ فى ذكرى بستالوتزى
In Erinnerung an Pestalozzi
- ٢٤ عمارة المدارس الجديدة
Neue Schulbauten
- ٤٠ يورجن فيشر ، أوجه الواقعية فى ألمانيا
Klaus Jürgen-Fischer, Aspekte des Realismus in Deutschland
- ٥٠ مصطفى ماهر : نسبية الحقيقة ، بين باول شالوك ومحمد كامل حسين
Mustafa Maher, Die Relativität der Wahrheit. Ein Vergleich

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونه في إعداد هذا العدد

ترجمات . Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin, Dr. Magdi Youssef, Bochum; Dr. Abdel Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, München 20, Bundesrepublik Deutschland

- ٥٨ د . نادية كامل : المدينة (قصة)
Nadiya Kāmil, Die Stadt, Erzählung
- ٦٠ يوسف الشاروني : أوديب مصرياً
Yusuf asch-Schārūnī, Ödipus als Agypter
- ٧٠ د . ص . مصلح : الشكل في شعر أبي القاسم الشابي
S. Masliyah, Die Form in der Poesie des tunesischen Dichters Aschābī
- ٨٤ مراجعات الكتب
Buchbesprechungen
- ٨٨ قصائد من المغرب العربي ومصر
Neuere Dichtung aus dem nordlichen Afrika:
Ägypten, Tunesien, Algerien, Marokko.

صور العلاف

- (١) رهرة من الملايو Phalaenopsis amabilis
- (٢) كلاليا (أركيدنا) ، سات من العصيلة السحلية Cattleya-Hibride
- صور العلاف مأخوذة عن كتاب «اسرار السات» ، تصوير حراف ليرت مرادوت التعليق من وضع كارل هير هابس ، بالاشتراك مع حوريف راته ، دار نشر حوريف هامير شليجر ، أوحسورج ١٩٧٦

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقناً مرتين في السنة - الاشتراك ١٢ مارك ألماني عربي ، - نسخة الواحدة ٦ مارك ألماني ؛ ثمن الاشتراك المحمض للطلبة ٥٠ مارك ألماني - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, Munchen

صف الحروف . Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير . Adresse der Redaktion . Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

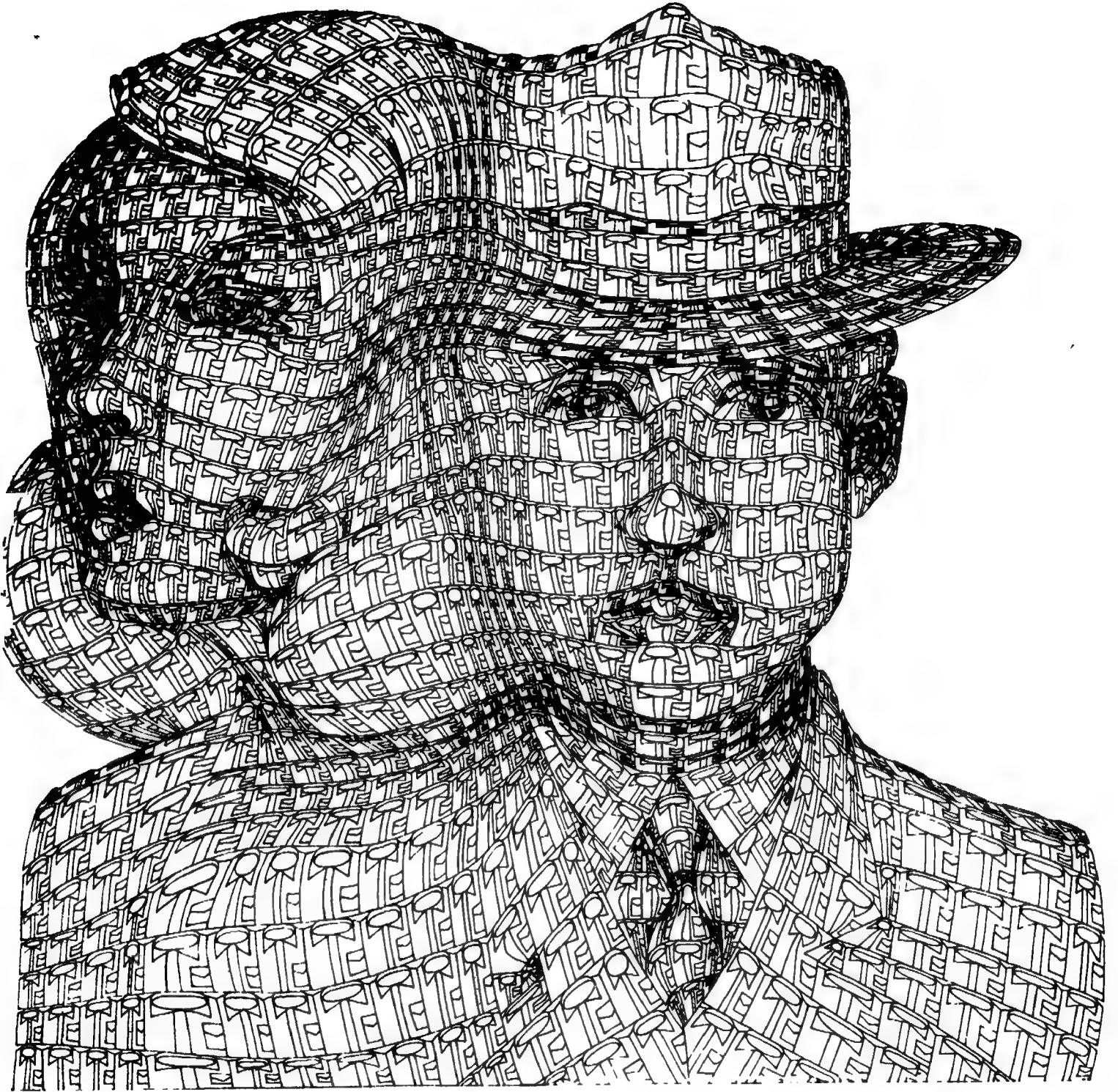
النمو

بجميع أشكاله على النبات والساعة الرملية على السواء بسبب وجود تزايد مقابل تناقص في نفس الوقت. وتكن نقطة الشبه بين المخروط الرمل في قسم الساعة الرملية السفلي ونمو حجم النبات في الارتفاع الظاهر الذي يلاحظ في كمية ذرات الرمل في الحالة الأولى وارتفاع عدد الخلايا التي يتكون منها النبات في الحالة الثانية. وهذا النمو لم ينشأ فجأة بل تطور تدريجياً من تراكم ذرات الرمل أو تعدد الخلايا في السات بصورة معها كبر الحجم. وبهذا معنى النمو في الكلام الدارج. التكاثر، التضخم، الانتفاخ، التعدد، الاضافة. ويضاف الى هذه الحالات عند التكلم عن النمو البيولوجي. البناء، التطور، التصوير والتكييف الشكلي والتقدم والتحول وما يحدث في هذه الحالة يكون إذن أكثر من مجرد إضافة وتجميع وإكثار. ومع كل ذلك فان كلمة النمو تشتمل على كلتا الحالتين، حالة النمو الظاهر في المادة الحالية من الحياة، وحالة نمو الجسم الحي.

وقد تسلت كلمة (النمو) من درج الكلام العادي اليومي وعلم الحياة الى علم الاقتصاد. فلو بحثنا في طبعة عام ١٩٥٧ من قاموس بروكهاوس اللغوي الألماني عن كلمة (النمو) لوجدنا أنه يعرفها أولاً بمعناها البيولوجي، ثم يعرفها حسب استعمالها في تجارة الحبوب. وزى نفس القاموس يسه في تعريف (النمو الاقتصادي) عند شرحه لمعاني (النمو) في طبعة عام ١٩٦٣ المكمل ولكن دون اشارة الى مصادر تتناول ذلك. وزاه يسند في طبعه ١٩٧٤، جزء ١، ص ٧٦٣ المرتبة الثانية لعلم الاقتصاد عند تعريف

تطوي كلمة (النمو) على معاد كثيرة متباينة المدلول، لامن الناحية اللغوية الصرفة فقط، بل ومن ناحية العمليات المتعددة التي تشير اليها في الوقت ذاته. وما انما ألفنا تلك العمليات في حياتنا اليومية فقد اصحنا مجدها بديهية وصرنا نستخدم هذه الكلمة في التعبير عن أشياء متعددة بسبب قيام تشابه سطحي في ما بينها. وقد تعود اليابانيون على أن يطلقوا على النبات في لغتهم كلمة (شوكو - بوتسو) أي الشيء الذي يمو من تلقاء نفسه، لتفريقه عن الحيوان الذي يسمونه (دو - بوتسو) أي الشيء الذي يتحرك. ويعني لمط (بوتسو) المتكرر في الكلمتين: (الشيء)، إلا أن هذا (الشيء) يشير لذي اليابانيين الى معنى أبعد من الشيء العادي، الحالي من الحياة في اللغات الأخرى. فالإسبانيون يحدون الحركة سمة للحيوان، بينما يحدون النمو سمة للنبات. والحقيقة أن مفهوم النمو يمثل بكل مصمونه في النبات كما سوف نعود الى معالجته فيما بعد.

وإذا ما نظرنا الى عمل «الساعة الرملية» لوحدا أنه بينما يتساقط الرمل من قسمها العلوي الى قسمها السفلي ويأخذ بتكوين مخروط يمو بالتدرج، نلاحظ في الوقت ذاته تناقصاً تدريجياً في كمية الرمل في الأعلى، أي أن نمو كمية الرمل في القسم السفلي يتم على حساب كمية الرمل في القسم العلوي. ويتوقف نمو كمية الرمل في الأسفل عندما ينغذ الرمل في الأعلى. وبما أنه تعرف المدة التي يستغرقها سقوط الرمل من الأعلى في الساعة الرملية، فقد صارت تتخذ هذه المدة كقياس للوقت. وهنا ينطبق مدلول النمو



توماس مايرل حياة القمصان Hermdenleben (على وزن حياة الأبطال)، ١٩٧١

ونود النظر هنا الى تعدد معاني كلمة النمو وملاحظة الفوارق بين (نمو) المادة الحالية من الحياة و(نمو) الكائنات الحية الذي يستخدم في كلتا الحالتين بلا تمييز. لا بد من أن يكون هناك شيء ينمو لأنه لا نمو من

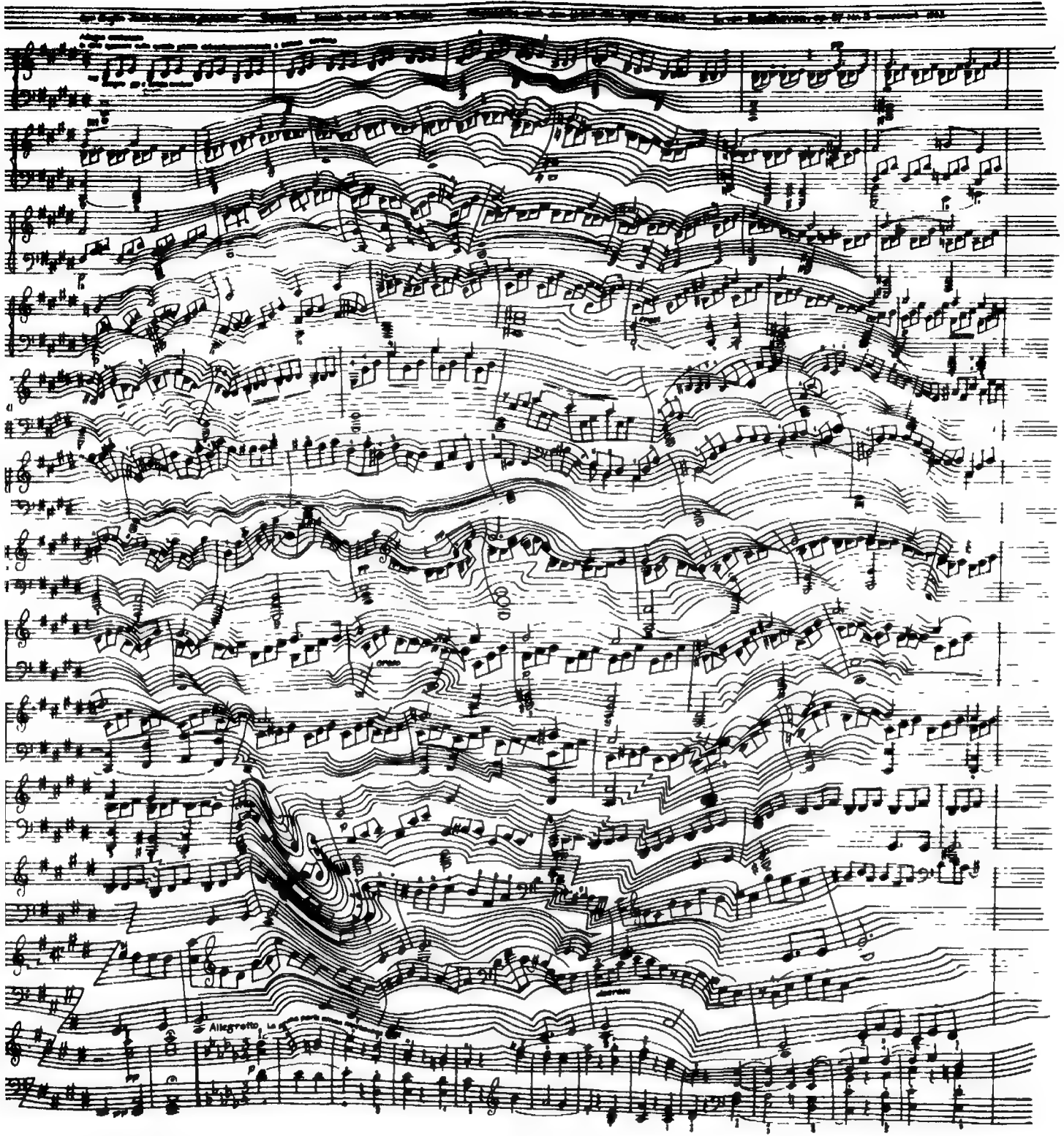
كلمة (النمو) في معانيها المختلفة ويجعله يأتي بعد البيولوجيا مباشرة وقبل (تجارة المخور). ويبدو أن اراد اصطلاح (النمو الاقتصادي) في القواميس اللغوية قد اصبح أمرا لا بد منه بعد أن اكتسب ما اكتسبه من أهمية.

العدم. فبذرة النبات يمكن أن تبقى سنين طويلة في حالة استكنان قبل أن تبرض، وإذا ما برضت أصبح مصيرها النمو الذي يسير بتواصل أو يتوقف إذا ما قام في وجهه شيء يعوقه. أما نمو المادة الخالية من الحياة فيختلف عن ذلك. فقد صنعت الساعة الرملية مثلا على شكل خاص يجعل الرمل يسقط من قسمها العلوي الى قسمها السفلي بكميات متساوية الى أن ينفذ فيتوقف هذا السقوط. أما (نمو) كئنان الرمال وأكوام الثلوج فلا يكون متواصل بصورة منتظمة مثلما هو عليه في الساعة الرملية، إذ أن نموها يرتبط بالرياح وأحوال الطقس. وحيث يكون النمو مقصورا على تراكم أو تكاثر أو توسع للمادة الخالية من الحياة، يبقى هذا النمو دائما مرتبطا بالصدف أو بعارة أدق، تتغير الأوصاف والأحوال، في حين أن نمو الكائنات الحية يكون دائما موحها الى هدف معين، ويتم حسب ناموس خاص به.

وكما ذكرنا، فقل أن ينمو شيء يجب أن يكون موحدا لكي ينمو، ولا يمكن أن تتم عملية النمو الا بعد نشوء شيء يكون في مظهره دقيق الجرم، صغير الحجم وهذا الشيء الدقيق، سواء كان حيا أم حاليًا من الحياة، لا يستطيع النمو إلا على حساب شيء آخر يأخذ في التناقص والاكماش أو الاستهلاك التدريجي أو الروال. والساعة الرملية هي أفضل مثل لتمثيل هذه الحالة، فعندما ينفذ الرمل في قسمها الأعلى ينتهي عملها، ولهذا فتتحد الساعة الرملية رمزا للموت وعلامة للفناء والزوال. وعلاوة على أن عملية النمو تحتاج أولا الى وجود شيء لكي ينطلق منه النمو، فلا بد أيضا من وجود شيء آخر يقوم بتزويد عملية النمو بما تحتاجه ويستهلك نفسه مقابل ذلك. فيكون النمو على هذا الأساس عبارة عن حركة تدريجية ملحوظة تعمل على إكثار شيء وتقليل شيء آخر مقابله، بحيث إن هذا النمو لا يمكن أن يكون مستديما في عالم محدود. وبذلك نكون قد وفينا حق كلمة (النمو) من الشرح وأظهرنا جميع ما تنطوي عليه من معان مختلفة.

وتطلق في اللغة الألمانية على النمو كلمة Wachsen التي تحتوي على أداة الالتحاق -tum- وإذا ما ألحقت هذه الأداة بكلمة أشارت فيها الى معنى المرتبة أو الحالة، فيكون النمو حينئذ حالة أو نتيجة لفعل النمو. وهناك الكثير من الكلمات الألمانية التي ألحقت بها مثل هذه الأداة وتشير فيها دائما الى ضمها لشيء يقوم عليه نظام، أو ناموس داخلي. وإذا ما تركنا ذلك يسري على كلمة (النمو) أصبحت هذه ذات ناموس داخلي يرسم لها نظاما داخليا خاصا كالنظام الذي يطبع تبلورات الكريستال والحياة بطاعه.

وبما أن كلمة (النمو) تنطوي على الكثير من المعاني فكثيرا ما تستعمل في اللغة بصورة حاطنة لا تنطبق دائما على المعنى المقصود لكثرة مدلولاتها. ويستخدم في اللاتينية فعل *crescere* الذي يعني (النشوء)، و(التكيف) و(النمو) ويقصد به النمو البيولوجي العضوي بالذات. وربما كان المقصود بالنمو في تصورات اساء العصور الوسطى، المرحلة الحسية الملموسة في مجرى كل بشيء. وكلمة *auxanien* هي فعل في اللغة الإغريقية مشتق من نفس الجذر الابدوحرماي الذي اشتق منه فعل *vaxa* في لغات الشمال الأوربي ويقصد به أولا: الإكثار، التسمية، التقوية، إلا أنه يمكن ترجمته أيضا بمعنى (جعله ينمو أو يهض). وتعني كلمة *Auxe* في الإغريقية (النمو). وتستعمل أيضا لدى البحر عند تصاعد سطحه بصورة ابقاعية. ويقول سكان الشواطئ الألمانية بأن البحر قد نما إذا ما ثار وطعت أمواجه، ويقال في المانيا عن القمر أيضا بأنه يمو. وكل كلمة لا تؤدي إلا معنى تقريبا، يترك تحليلها للسامع حسب تصوراته الخاصة ككلمة (نمو) مثلا. ولترك الساحة للعوية وللتفت الى عملية النمو بمحد ذاتها. إن النمو هو أمر محصور في الكائنات الحية وحدها دون المادة التي تحلو من الحياة. وبما أن النمو هو سمة خاصة لكل كائن حي تشير الى وجوده، فكثيرا ما يقاس النمو بالحياة بالذات فيقال: إن ما ينمو يعيش، وحيث لا يوجد



توماس بايرل سوناتة صوة القمر لستون، ١٩٧١

وكل شيء يعيش يخضع لعملية النمو بلا استثناء؛ والنمو إما أن يكون لمدة طويلة أو قصيرة أو يبقى متواصلا طيلة بقاء الشيء النامي (كالاشجار مثلا)، وذلك حسب قانونه الداخلي الخاص به. ولا يتم النمو على وتيرة واحدة أو يتمثل

نمو بدنو الموت أو يكون قد حل. ويعني النمو، الحركة أو يرتكز عليها فاذا ما برضت بذرة النبات، قامت بتحريك ما يحيطها من عناصر وضمها اليها فتتم بها ويتكيف شكلها.

يعتقد ذلك على أساس المعلومات الفيزيائية المتوفرة اليوم. ونحن بنو الإنسان نخضع بصفتنا كائنات حية أيضا لنواميس النمو الذي لا يمكن عكسه واعادته الى منطلقه الأول، بل يسير بصورة متواصلة الى الأمام، بادئا بالتركيب، ومنتها بالانحلال، فالموت، لافساح المجال لحياة جديدة. وينتهي النمو بعد بلوغ هدفه المرسوم أو يتوقف في طريقه فلا يتم الى الأبد.

وبعني النمو من الناحية البيولوجية تضخم حجم جسم حي أو عضو دون رد هذا التضخم الى حالته الأولى إذا كان مخطوطا سلفا، يسير نحو هدف مرسوم. أما التضخم المؤقت الذي يحدث في أسسجة الجسم على شكل أورام أو انتماخات، كانتفاخ الصدر الايقاعي وتضخمه عند الشهيق والرفير، فهو شيء لا يمت بصلة الى معنى النمو. ويسرى نفس الشيء على حالة قيام الجسم بتخزين المواد الدهنية والرشوية والماء، الذي يعمل على رفع وزن الجسم وحجمه، إلا أنه يمكن إعادته الى حالته الأولى. وحيث يظهر في الجسم تكاثر وتضخم يتحطبان حدود النمو النوعي، يؤديان الى توليد نوام تخل بنظام الجسم وتقضي عليه وعلى نفسها أيضا (كالنواي السرطانية). في حين أن نمو الجسم الطبيعي يتم بانسجام في جميع أقسامه.

والكائن الحي الذي ينمو، تتم فيه عملية النمو بصورة حتمية، أي أنه إذا ما بدأ النمو فيه بعد تلقيح البويضة مثلا أو إذا ما برصت بدور أو حبوب النباتات بتأثير مطر الربيع، واصل طريقه دون انعكاس، أو تأخر لبعض الوقت، أو حصل ما جعله يتوقف. أما إذا ما امتنعت حوافز النمو الخارجية أو الداخلية فيؤدي ذلك الى الموت بعد مدة معينة، يمكن أن تكون قصيرة لا تتعدى الساعات أو تطول وتستغرق سنوات. ويحل نفس المصير بكل كائن حي نشأ عن طريق التناسل الجنسي، إذا ما بلغ نموه هدفه المرسوم واكتملت صورته الخاصة به. والمهم أن يعرف ما بأن انتهاء مرحلة كل نمو لا بد وأن يعقبه الموت.

والواقع لا يكتب النمو إلا لاقليّة صغيرة من الخلايا

في تضخم الحجم على الدوام، بل يتم على دفعات، فتنشأ الأعضاء والأطراف وتكتسب أشكالها النهائية بصورة متفاوتة، فيضخم حجمها أثناء ذلك أو ينكمش (كالغدة السعترية مثلا). ويبدأ النمو في كل تناسل جنسي من خلية واحدة فقط وهي الخلية الحيوية الأولى التي تنشأ من البويضة الملقحة وتحمل العناصر الموروثة من الوالدين. أما في التناسل غير الجنسي فيبدأ النمو من أصغر وحدة من كائن معين عن طريق الانقسام.

وتكن في كل خلية حيوية أولى «قوة» تمكنها من النمو وتكوين جسم من فصيلتها يتناسل على هذه الصورة فيما بعد، وهكذا دواليك. وبذلك تكفي القوة الكامنة في الخلية الحيوية الأولى لكي تنشأ منها خلايا من نوعها بالتسلسل، وبالتالي كائنات من نوع معين بلا تحديد. إلا أنه يمكن أن يطرأ تعبر تدريجي على هذا النوع فيتفرع ويأتي بنوع جديد من أشكال الحياة على مرور الأجيال. غير أن ذلك هو مسألة تتعلق بالمصدر والنسب، لا ترتبط بموضوع النمو إلا بصورة غير مباشرة، بل إن الشيء الحاسم في هذا الموضوع هو توفر طاقة نمو في الخلية الحيوية الأولى تقوم بتوجيهه الى هدف مرسوم، ألا وهو الإتيان بخلايا جديدة من نوعها وشكلها، ويكون الموت الإمكانية الوحيدة التي لا تمكنها من بلوغ هذا الهدف. ولكي تنمو الخلية الحيوية الأولى في اتجاه هدفها فانها تحتاج الى تزويد نفسها بالعناصر والطاقة المتوفرة في محيطها. ويجب أن تتوفر في هذا المحيط كل المقدمات الفيزيائية والكيميائية التي تسهل للجسم النامي أخذ حاجته منه. والفضاء الكوني الذي تسبح فيه الكواكب هو واسع جدا يمتد اتساعه الى الكثير من ملايين السنين الضوئية، إلا أننا لا نعرف من كواكبه سوى كوكب الأرض الذي تتوفر فيه الشروط التي تساعد على النمو والحياة. ولا يهماها فيما إذا كان يوجد حياة على ظهر كوكب آخر يبعد عنا ٨٠ أو ٨٠٠ سنة ضوئية، أو يوجد في أبعاد الفضاء الكوني السحيقة ملايين الكواكب البيولوجية من هذا النوع حسبما



اميل شوماخر ، لعة من الورق Guache ، ورق مكرمش ، ١٩٧٠ ، حاليوي هاييت تركوره ، كولوبيا

الحبوية الأولى، في حين أن أكثرها لا يبلغ هذا الهدف. وترتبط حياة كل كائن حي - باستثناء الحيوانات الأحادية الخلية - بحياة كائنات حية من أنواع أخرى، وتكون في الوقت ذاته مهددة من قبلها، لا بل تزامنها وتقضي عليها. ويأتي «الكفاح في سبيل البقاء» قبل التعايش بين شتى أشكال الحياة في الكرة الأرضية المحدودة المساحة. ولا شك أن الإنسان يستطيع فرض سيادته على المخلوقات التي تعيش على سطح الأرض بفضل عقله وطاقاته المكرية ولكنه يبقى مع كل ذلك مرتبطاً بأنواع أخرى من الحياة لكونه كائناً حياً، ويخضع خضوعاً مطلقاً لحدود الحياة في الأرض التي تفرض نفسها على كل مو.

ويمكن تمثيل عملية النمو بالسحب التي تظهر في السماء، فتكون في أول الأمر عبارة عن بخار ماء لا يشاهد بالعين، ثم يتكاثف تدريجياً ويتحول إلى نقاط ماء دقيقة عند احتكاك طبقة باردة من الهواء بأخرى ساخنة. وعندما يكثر حجم نقاط الماء بعد انصمامها إلى بعضها تسقط على الأرض على شكل مطر بسبب ثقل ورنها. ونشوء السحب وسقوط المطر يعبران عن المرحلة النهائية لعملية النمو.

وهناك شكل آخر من أشكال النمو يتمثل في تبلورات الملح التي تأخذ في الظهور والتكاثر في محلول مشبع بالملح. وإذا ما تأملنا سطوح التبلورات لوحداً أنها تتكون من جزيئات متماثلة من الملح، لها شكلها الثابت الذي لا يتغير. وفارق النمو في هذه الحالة عما هو عليه في السحب هو أن السحب تغير شكلها حسب تأثير العوامل الخارجية عليها، في حين أن تبلورات الملح تخضع لقانون المادة النوعي التي تكوّن منها. وتغري ظاهرة تكون تبلورات الملح على شكل معين ووفقاً لقانون لا يتغير، بمقارنتها بالنمو البيولوجي في الكائنات الحية، فرى بأن النمو في هذه الحالة لا يختلف بالضرورة عن النمو غير البيولوجي. إلا أنه يبدو أن هناك فوارق بين كلا الحالتين. فيقتضي في نمو الكائنات الحية أن تختار من محيطها العناصر التي تساعد على النمو ثم يجري إدخالها توضيها - كما هو الأمر في

الحيوانات والنباتات - وجعلها بذلك صالحة للتمثيل بعد عزل الفضلات عنها وإخراجها من الجسم. وإذا ما تأملنا نمو المادة الخالية من الحياة لوجدنا بأنه عبارة عن عملية إضافة وضم لا تدخل خلالها العناصر في الجسم كما هو الأمر لدى الكائنات الحية لأن المادة التي تخلو من الحياة لا تملك جسماً. ويبدو أن نشوء تبلورات الأملاح هو أقرب إلى نمو الكائنات الحية. وإذا ما جمعت عدة أملاح في محلول واحد لوجدنا بأنها تأخذ بالانزعاج عن بعضها، مما يشبه الاختيار والانتقاء في النمو البيولوجي، فيسمو بذلك حجم تبلورات الأملاح دون تغير في شكلها. وبما أن العناصر التي تتركب منها تبلورات الأملاح والشروط المعيارية الخاصة بها تملئ أشكال هذه التبلورات، فيكون نموها عبارة عن تضخم حجم بضم أجزاء مماثلة إلى بعضها. في حين أننا نرى بأن نمو البويضة بعد التلقيح ينتج دائماً نحو هدف نهائي مرسوم، يتم به تكييف شكل الجسم على صورة تختلف عن صورته في مرحلة نموه الأولى. وهناك فارق آخر بين النمو البيولوجي ونمو التبلورات مرسوم في الحالة الأولى وخلاف ذلك في الحالة الثانية. ويتمثل الدوام والبقاء في نمو التبلورات المتواصل واحتفاظها بشكلها الثابت دون أن يكون لذلك علاقة بحجمها، في حين يتمثل الفناء والزوال في أجسام الكائنات الحية، التي يطرأ على شكلها التبدل المستمر، ويسير نموها حسب ناموس خاص وتصحق قريبة من الفناء والزوال عند اكتمال صورتها.

وتستطيع كل خلية تسهم في تركيب الجسم أن تقوم بمبدئياً مع خلايا مماثلة لها بتركيب الجسم بكامله، فالأمر يختلف عن ذلك في خلايا الجسم الحية لأنها أكثر تعقيداً من أن تكون متطابقة تمام التطابق مع باقي خلايا الجسم الحية الأخرى بسبب تعدد خواصها. ولا شك أن كل خلية من ملايين الخلايا التي تكون الجسم تحتوي على نفس (تصميم بناء الجسم) الذي يضمها، ولكنها تختص بتأدية مهام مقصورة عليها دون غيرها في هذا التصميم. وكلما ازداد تحديد وتعيين هذه

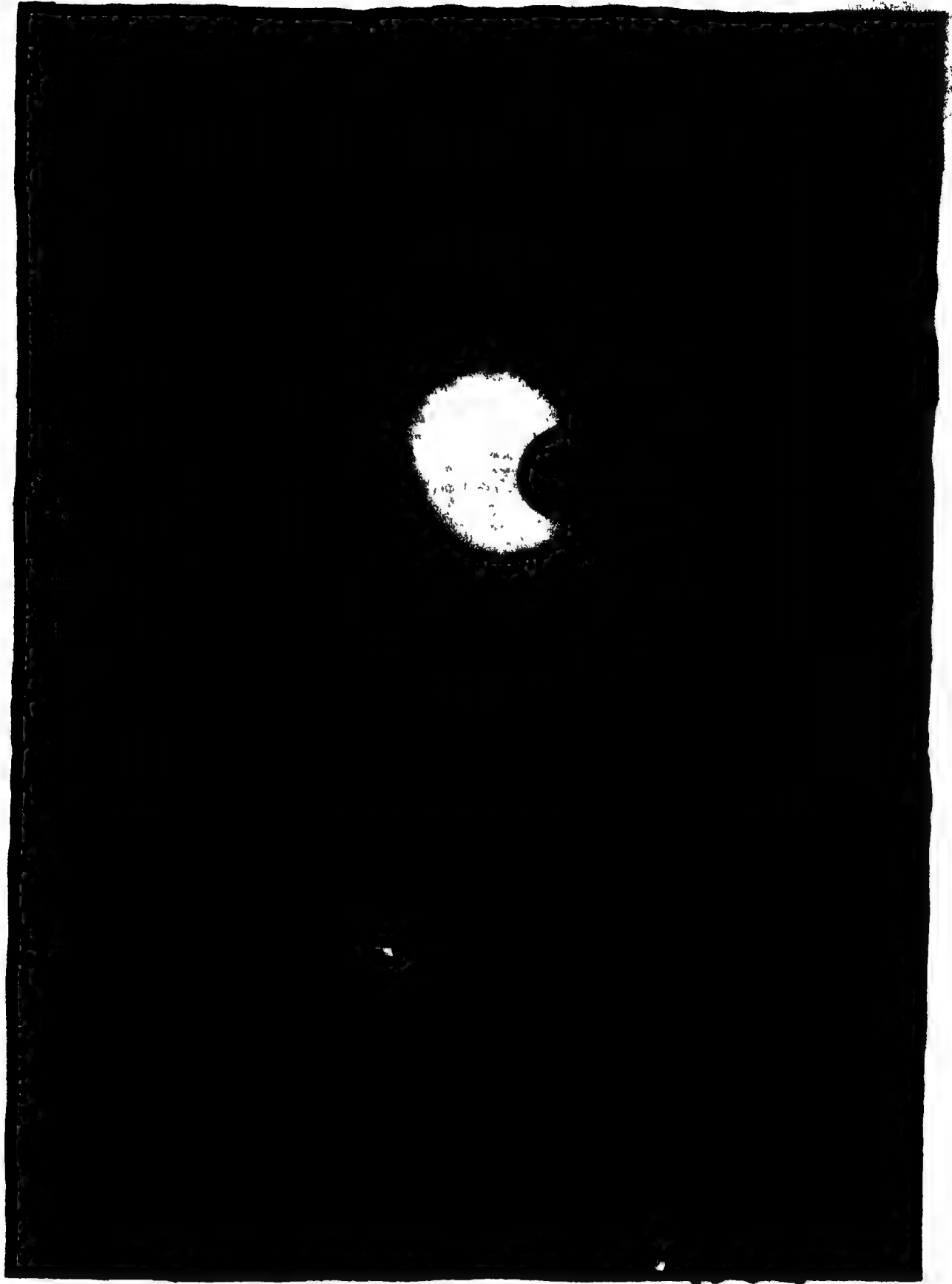
المهمات ازداد تخصص الخلايا بحيث لا تستطيع معه أن تصبح مجرد (قطع غيار) تقوم باستلام مهمة خلايا أخرى. وينمو الجسم المتعدد الخلايا بتكاثر خلاياه وتخصصها في مهمات مختلفة حسب وجودها في مكان معين من الجسم. ويمكن اعتبار نمو الجسم الحي هنا ماثلا لنمو تبلورات الأملاح من نواح عديدة إلا أنه يتم في الجسم الحي بصورة أكبر تعقيدا.

ويختلف نمو الكائنات الحية من حيث إن نموها يسير حسب تخطيط خاص من الداخل الى الخارج، وتقوم خلاله بتعديل شكلها وتغييره الى أن تبلغ الهدف المرسوم الذي يحدد نوعها. وإذا ما صرفنا النظر عن الحيوانات الأحادية الخلية، ما وجدنا هناك أي كائن حي يحتفظ بالشكل الأول الذي كان عليه في مطلع نموه. ومن أوضح الأمثلة على تغيير الكائنات الحية شكلها في مراحل نموها ما يلاحظ في تناسخ الحشرات فيبدأ عندها النمو بالبيضة ثم تتحول الى دمعوص فيرقا قديمة. ومن يتأمل الدمية وشكلها يصعب عليه أن يتصور بأنها نشأت من فراشة لبعث الشكلين عن بعضهما بعدا صحيحا. ويمتاز الإنسان نفسه في تطوره الجنيني مراحل عديدة لا تقل عن مراحل التناسخ الموصوفة منذ تلقيح البويضة ونحوها الى جنين فطفل مكتمل التركيب تضعه امه. أما القول بأن نمو الكائنات الحية يتم من الداخل الى الخارج فيمكن ضرب مثل عليه بالاسماك منذ نشأتها الأولى حتى اكتمال تطوير جسمها. فعندما تخرج من البويضة على شكل دمعوص تكون جائئة على كيس مملوء بالملح كزواذة نقتات بها في أول الأمر. وعندما ينفذ الملح تكون قد أصبحت قادرة على التفتيش بنفسها عن طعامها في الخارج.

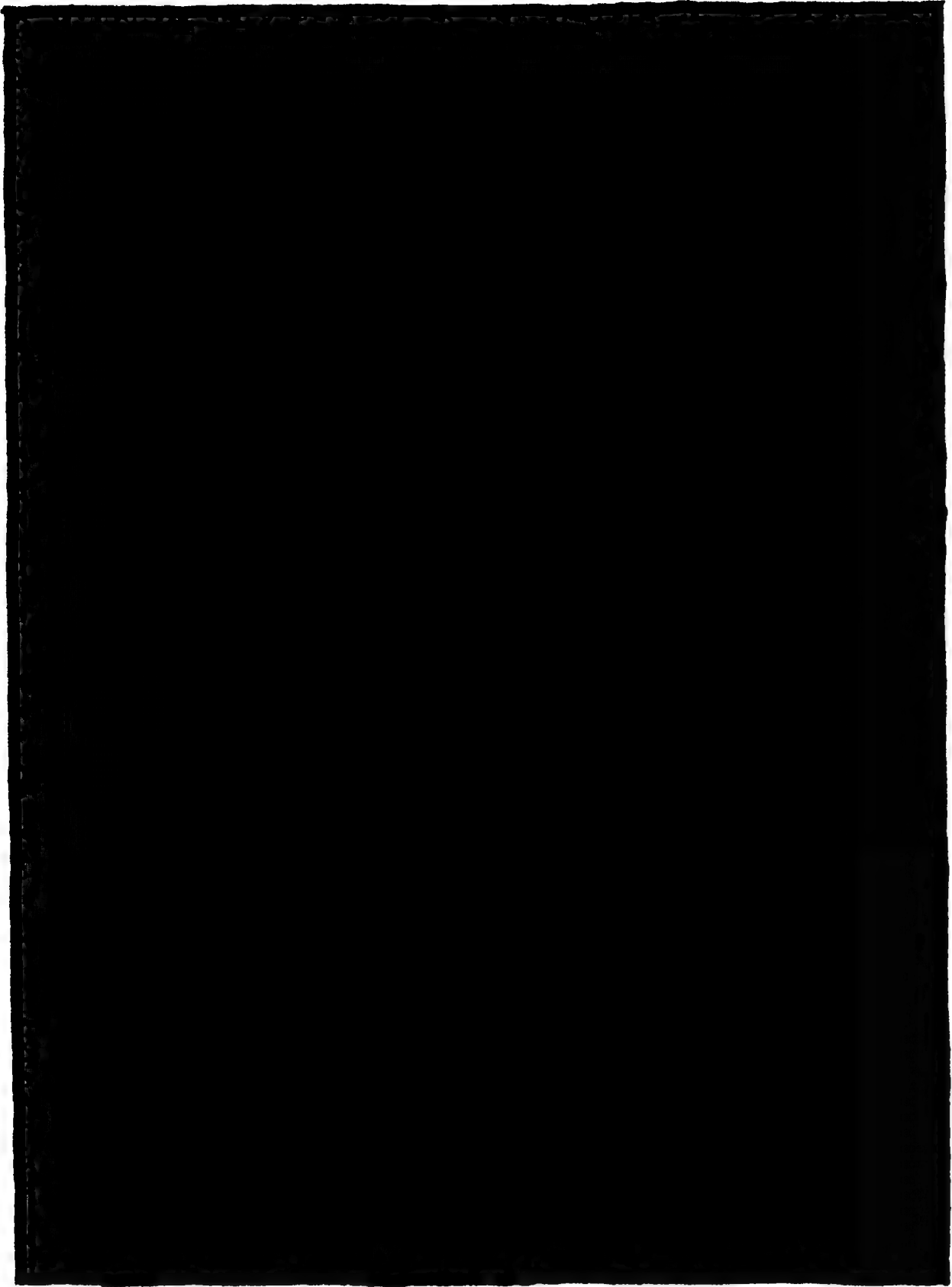
والنمو بحد ذاته هو من خواص الكائنات الحية، لا المادة الخالية من الحياة. وإذا ما أطلق على «السكان» للإشارة به الى ارتفاع عددهم أو على تبلورات الأملاح عند تكاثرها، أو على رأس المال عندما يرتفع، في هذه الحالة ينحصر معناه في تضخم الحجم أو الوزن، أو

العدد، أو امتداد الأبعاد، لأن (نمو) المادة الخالية من الحياة يعزوه تباين التركيب ويعزوه الهدف المرسوم أو صورة الشكل النهائي الذي يتحقق في الجسم الحي التهي بمفعول التناسخ والتبدل. فتبلورات الأملاح التي (تنمو) تبقى دائما محافظة على شكلها دون تبدل ويبقى نموها عبارة عن صم وتجميع ذرات مطابقة لبعضها في الشكل والحجم تمام الانطباق. ورأس المال الذي (ينمو) بتراكم فوائده يكون نموه غير طبيعي لأن تخطيطه يخلو من الهدف مثلما يلاحظ في النمو البيولوجي، وهو في هذه الحالة واسطة اختيارية لغرض يمكن تبديله حسب المشيئة.

وإذا ما أردنا تطبيق كلمة النمو على السكان لاستوجب علينا أن نعرف بأنه لا يكون هناك نمو للسكان إلا إذا ما تحققت لهم إمكانيات الحياة بصورة تتفق مع جنسهم. ويتخطون حدود هذه الإمكانيات إذا ما تكاثروا لدرجة يصح معها الفرد عبارة عن (قطعة غيار) لا فارق بينه وبين الفرد الآخر، أو بعبارة أخرى إذا ما لم ينمو النسيج الجماعي مع هذا التكاثر جنبا الى جنب. مثل هذا النمو الشكلي والعددي يجعل من الأفراد آلات صماء تؤدي كل منها وظيفتها الخاصة، (ويحوّلهم الى جماعات من المتحيزين وجماعات من المستهلكين). وكل شعب يمو ويتكاثر، يقوم بتهديد نفسه بالزوال والفناء إذا ما فقد تركيبه الجماعي الداخلي. وإذا ما تخطى النمو حدوده لدى الجماعات البشرية أصبح داء مستشرياً يكون فيه هلاكها ونهايتها. والتركيب الجماعي هو الهيكل العظمي الذي يحمل جسم المجتمع، إلا انه لا تتوفر لنا علامة ثابتة تبين لنا متى يكون قد بلغ نمو السكان حده الأقصى أو تم تخطيطه. ولكننا نبين علامات النمو الذي يتعدى الحدود الطبيعية في المناطق المزدهرة بالسكان، حيث تنعدم قيمة الفرد ويعم شعور الاغتراب بين الناس، وتزداد الضغوط والاختناقات، ويصبح الفرد بمثابة (قطعة غيار)، وينظر اليه كوسيلة انتاج أو كستهلك أو (بهيمة) لا تصلح إلا لأعطاء صوتها في الانتخابات.



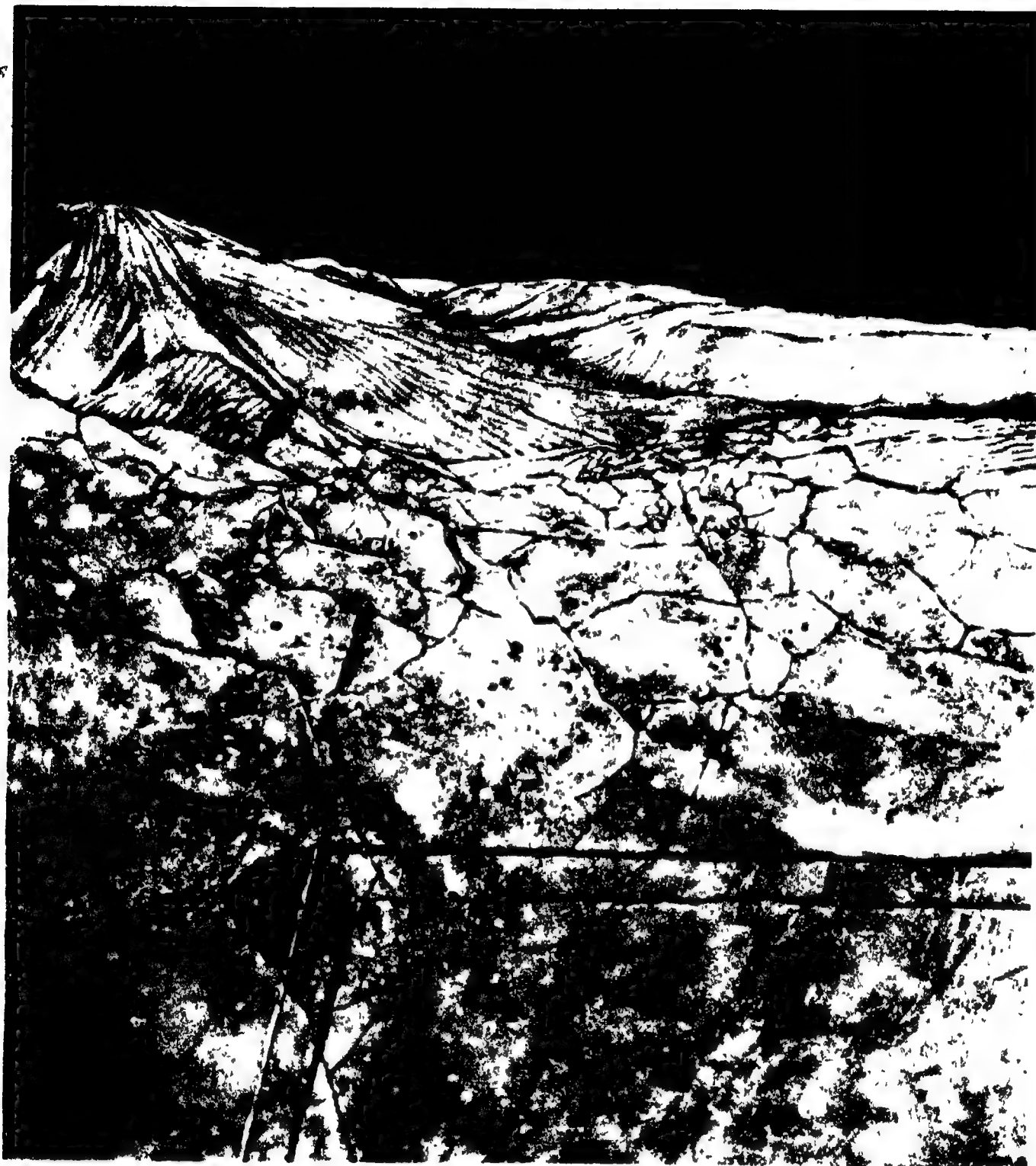
كورت كيرر ، صوريان من المراحل العشر من تصميمه موسيقية صورة ضيق الأصل ١٩٢٧ و ١٩٢٨ صورت عام ١٩٧٢ ، من عمل روبرت دارول



هدف لكل نمو هو أن ينتهي عند حدود مرسومة له، وحيث يتخطاها تدق ساعة الهلاك، لأن هذا النمو يتم على سطح كوكبنا المحدود، وهو لا ينمو مع نمو من يعيشون عليه. أما سبب الانتباه الى مغبة نمو سكان العالم وتكاثرهم في وقت متأخر فيعود الى عبادة «التقدم والنمو» في يومنا هذا، والخلط بين (مجال الإنسان الحيوي) ومساحة الأرض الذي تكفيه لسد حاجاته المادية. واستناداً على هذه المقدمات، ينتهي بعض المتحذلقين في حساباتهم الجريئة الى القول بأن الكرة الأرضية تستطيع استيعاب عشرين بليون نسمة أو أكثر. وقد عبر ل. كلاوس عن نتائج هذا العمى عام ١٩١٣ بقوله: «سوف يتغير وجه قارات العالم وتتحول تدريجياً الى (شيكاجو) تمارس فيها الزراعة». والحقيقة أن مجال الإنسان الحيوي هو اوسع من مساحة الأراضي التي تكفيه للإنتاج والاستهلاك، ويمكن فيه معنى أكبر. إذ أن طبيعة الإنسان الموروثة هي التي تصنع حدود نمو السكان، لا إمكانيات الممارسة الزراعية. وكرتنا الأرضية بمحد ذاتها واحدة بطورها فضاء كوني غير متناه من كل جانب، تمنع فيه حياة الكائنات الحية، وليس من الممكن توسيع رقعتها أو رفع عدد الكائنات الحية التي كانت ولا تزال تعيش على ظهرها منذ مليارات السنين بلا حدود. وقد بينت الصور التي التقطها الملاحون الفضائيون للأرض من الفضاء الكوني خلال الأعوام الأخيرة، بأنها ذات نطاق محدود، لا يمكن أن ينمو ويتسع أكثر مما هو عليه. ولنحاول الآن جمع شتات ما اوردناه عن طواهر النمو وعلاماته في كلمة ختامية تكون حاصل المحصول. إن النمو هو كلمة متعددة الألوان لا يمكن حصرها في معنى ثابت واحد. إن كل ما يمكن أن يقال عن النمو هو أنه يستند

على حركات مواد - أو طاقات - تؤدي الى تجمعات وتراكبات وتكتفات يبدو فيها النمو. وليس هناك نمو غير محدود بل إنه مرهون بمحدود الزمن. ويقابل النمو في مكان ما انكماش ونقصان في مكان آخر، يعقبه انحلال وتفكك وفناء في وقت ما. ولا نمو من العدم، بل لا بد وأن يسبقه وجود شيء لكي يأخذ طريقه منه. وكل ما يتولد من النمو يكون مصيره الى الزوال لا محالة. ويختلف النمو البيولوجي اختلافاً أساسياً عن جميع مظاهر النمو في المادة الخالية من الحياة حسب التالي:

- ١ - يتجه النمو البيولوجي دائماً نحو هدف مرسوم معين،
 - ٢ - يتم فيه دائماً صم بعض العناصر الموجودة في محيطه اليه وإدخال تغيير عليها للاستفادة منها في تطوره،
 - ٣ - لا يمكن عكس النمو ورده الى حالة مطلعه الأولى،
 - ٤ - ينتهي هدف النمو عند اكتمال صورة الجسم النامي وتركيبه،
 - ٥ - يمكن أن يبقى النمو متواصلاً نظرياً، باعتبار أن كل خلية على حدة تضم تخطيط النوع وتستطيع تنفيذه،
 - ٦ - يبقى النمو محدوداً بمحدود العوائق التي يضعها محيطه في وجهه من ناحية المكان والحدود الكيميائية والفيزيائية.
 - ٧ - يمكن أن تبقى عملية النمو متواصلة في نطاق هذه الحدود في حالة بقاء المواد التركيبية اللازمة له ضمن دورة متسلسلة متواصلة من عمليات التركيب والانحلال وطالما حصل على الطاقة الشمسية اللازمة لذلك.
- والآن بعد أن توفرت للإنسان بفضل عقله وطاقاته المكرية المقدرة للقضاء على هذا النظام الذي نما وأثنت سلامته على مرور مليارات السنين، أصبح مفروضاً عليه إيجاد طريق للخضوع ثابته لهذا النظام، إذا ما أراد الا يذهب ضحية سوء استعماله للقوة التي توفرت له.



بيتر توما (من مواليد عام ١٩٢٨) فضاء متسع للنساء ، ١٩٧٦ ، تصوير حالي بوفك ، ميونخ

تحصيل السعادة للفارابي

(مخطوطة بمكتبة برلين، ١٨١٨)

إعداد وتقديم: عبد الوهاب ملا

٢ - السعادة عند الفارابي :

السعادة هي هدف كل إنسان، فهو أنى وأينما كان يهرول وراء السعادة.

والفارابي المتوفي قبل ألف وستة وعشرين عاماً، يحلل السعادة ويصنع لها معالم مميزة، فن استرشد بها واتبعها، كان له ما أمل وتوحي.

فالسعادة من الخبرات التي تُؤثّر لأجل ذاتها، لا لغيرها، وما كان كذلك فهو آثر وأكمل، فهي - إذن - هدف الأهداف، وغاية العايات للإنسان. حتى الرئاسة والعلم قد يعينهما الإنسان أحياناً لا لذاتهما، بل لغيرهما، كالثروة والشهرة مثلاً.

يذكر الفارابي الأسس المؤدية إلى السعادة كملكة الحُلُق الحميل، وقوة الدهن، ثم يتعرض لأحوال الإنسان التي يلحقها بها مدح أو دم، ويحددها في ثلاثة

١ - الأفعال، كالقيام والقعود وغيرهما. ٢ - عوارض النفس، كالاشتيا والفرح والترح. ٣ - التمييز الذهني. ثم يقسم هذه الأمور على طريقتيه.

١ - الفارابي في سطور : (٢٥٩-٣٣٩ هـ = ٨٧٢-٩٥٠ م)

- ولد الفارابي في فاراب وتوفي بدمشق عن ثمانين عاماً.
- اسمه: أبو نصر محمد بن محمد بن أورلغ بن طرخان، من بلاد فارس، وقيل إن أمه تركية.

- تعلم الفارسية، والتركية، والعربية، واليونانية، ودرس العلوم الإسلامية، ثم عني بالدراسات الفلسفية والموسيقية.
- رحل إلى بغداد، ودرس المنطق على إمام الماشقة أبي بشر متى بن يونس، كما رحل إلى حران، وأحد المنطق عن يوحنا بن حيلان.

- في بغداد تعمق في دراسة أرسطو، ووجد بخطه على كتاب الفس لأرسطو: «قرأت هذا الكتاب مائة مرة»، فلقب المعلم الثاني.

- عاصر الفارابي أبا الحسن الأشعري، وأما منصور المازيدي، واشترك معهما في مباحث الكلام والفلسفة.
- كان بارعاً في الموسيقى، وروى ابن حلكان في وفيات الأعيان ١١٠/٢: أن آلة «القانون» من وضعه

والرواية التالية - ولعلها مبالغة أو فكاهة - تعبر عن تفضله في الموسيقى: حكى أنه رحل إلى حلب ودخل مجلس سيف الدولة الحمداني في هيئة درويش... وأخرج من وسطه عياداً - آلات موسيقية - وركبها ثم لعب بها فصحك جميع أهل المجلس، ثم فكها وركبها تركباً آخر، ولعب بها فبكوا، ثم فكها وعير تركيبها، وصر بها صرباً آخر فنام كل من في المجلس حتى الواب، فتركهم وخرج^١.

(١) راجع الفارابي لسعيد رائد القاهرة - دار المعارف ١٩٦٢ اس سبيل للعقاد دار المعارف ١٩٦٧ التفكير الفلسفي في الإسلام لعبد الحليم محمود القاهرة - المحلو المصرية ١٩٦٤ مؤلفات الفارابي للدكتور حسين علي محفوظ والدكتور حمير آل ياسين: بغداد - مطبعة الأديب وهو مغلطان مهمان عن مؤلفات الفارابي في مكتبات شتى، وأشهر فيه إل مخطوطة «تحصيل السعادة» في مكتبة آستانه قدس رسوي مشهد بايران ١٥٦/٢، والمتحف البريطاني ١٨٣/٢، ومكتبة سهالار طهران ١٣٨/٢

وتبين من أول وآخر المخطوطات الواردة فيه وجود اختلاف بين النسخ

فالأفعال حميلة وقيحة، ولا تنال السعادة بالأفعال الجميلة ما لم تكن طوعاً واختياراً. ومعنى جمال الفعل عند الفارابي أن يكون جميلاً، محبوباً لذاته، لا لشيء آخر خارج عن ماهيته.

والعوارض أيضاً جميلة وقيحة. والتمييز جيد وردى ويشترط هسا أيضاً ما اشترط في الأفعال.

وكل ذلك يخضع للحالتين: ما ينفي، وما لا ينفي. من كانت له قوة الملاحظة والإرادة، وميز بين الحالتين، وأخذ بما ينفي، وترك ما لا ينفي، كان على الصراط المستقيم.

ولا تنال السعادة بالأفعال، وعوارض النفس، ما لم يكن للإنسان خلق جميل، ولا محودة التمييز ما لم تكن له قوة الدهن.

ولا تولد الأفعال الحميلة، وقوة الدهن مع الإنسان، بل يكتسبها بالتعود والمراس، كما يشاهد في أهل المدن من ممارسة السياسة، وأعمال الخير، فإنهم لا يولدون هكذا، وإنما يتدربون عليها.

ثم يُحدِّد الفارابي الأفعال الحميلة بالاعتدال، فالعمل الجميل هو الوسط، لا فقص ولا عيظ. ويسوق لذلك رهان الأطباء، فالطعام متى كان متوسطاً حصلت به الصحة، وكذا التعب، فإن ازداد أو نقصاً لم تحصل هما الصحة. وكذا أحوال الأفعال، متى كانت معتدلة - أي في حدود الطاقة، لا إفراط ولا تفريط - كانت حميلة، وإلا كانت قبيحة.

وكما أن الطبيب المعالج يجعل مقدار العلاج على مقدار ما يحتمل مراح البدن، ويلائم رمان العلاج ومكانه وعبرهما... كذلك علينا - ويقصد الفارابي بهذا الضمير - علماء النفس والتربية الأخلاق، أو الدين والاحتتماع - الوقوف على المقدار الوسط في الأفعال، فنعرف رمان الفعل ومكانه ومن مه وإليه وبه وله الفعل، ونجعل الفعل على مقدار كل واحد من هذه، فحينئذ يكون قد كسبنا العمل المعتدل لا أريد ولا أنقص، وهو المطلوب.

ويتطرق إلى الفلسفة وأنواعها، ويركز على صناعة المنطق الذي يقوم الذهن، كما يقوم النحو للسان.

أسلوب الفارابي :

أسلوب مركز رصين لا يحلو من الحشو والإسهاب، وقد يحاول بذلك عرر أفكاره في مخيلة القارئ والسامع، أو بتحليل - وهو الواقع - أنه يخاطب فئات متفاوتة في العقل والدكاء، ولا بد من مراعاة مقتضى الحال. وتتضمن عباراته كلمات غير متداولة في عصرنا كثيراً، كقوله:

من قبل : من جهة . القدامة : العناء . المخوفة : الكذب . التخاسس : الحقارة . المطيقة : من أطاف به : دار حوله . على حياله : على امراده . لا يعرى : لا يحلو .

أما المهمور فلا حظ له عند الفارابي كسائر الأقدمين : فيؤثر ، ومؤثر ، ومؤد تغلب همرتها وأوآ . ورئاسة ، وسائر ، وشيء ، واستئنهال مثلاً ، تغلب ياء . والسبب في ذلكم مراعاة التحصيف، وقد ورد منه الكثير في كتاب سيبويه : ٢٩٠/١ ، ١٦٥/٢ ، ١٦٩/٢ .

كتاب تحصيل السعادة للفارابي

بسم الله الرحمن الرحيم

قال محمد بن محمد الفارابي : أما أن السعادة هي غاية كل ، [و] يتشوقها كل إنسان، وأن كل من ينحو بسعيه نحوها . فإعما بحوها على أنها كمال ما، فذلك مما لا يحتاج في بيانه إلى قول، إذ كان في غاية الشهرة. وكل كمال وكل غاية يتشوقها الإنسان فإنما يتشوقها على أنها خير ما، فكل خير لا محالة مؤثر.^٢ ولما كانت العايات التي تتشوق على أنها خيرات ومؤثرة،

(٢) مؤثر - مؤثر مختار

كثيرة، كانت السعادة إحدى الخيرات المؤثرة. وقد تبين أن السعادة من بين الخيرات أعظمها خيراً، ومن بين المؤثرات أثر وأكمل من كل عاية سعى الإنسان نحوها. من قبل^٣ أن الخيرات التي تؤثر منها ما يؤثر لئال بها غاية أخرى، ومنها ما يؤثر لأجل نفسها فقط. ويتبين أن التي تؤثر لأجل ذاتها أثر وأكمل من التي تؤثر لأجل غيرها. وأيضاً فإن التي تؤثر لأجل ذاتها، منها ما قد تؤثر أحياناً لأجل شيء آخر، مثال ذلك الرئاسة أو العلم. فلما قد يؤثره أحياناً لأجل ذاته لا لئال به شيئاً آخر، وقد يؤثره أحياناً لئال به الثروة، أو مال به اللذة. أو أمراً آخر من الأمور التي قد تنال بالرئاسة أو العلم ومنها ما شأنها أن تؤثر أبداً لذاتها ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها أصلاً. فما كان من المؤثرات التي تؤثر لذاتها. شأنها أن تؤثر أبداً لأجل ذاتها ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها فهي أثر، وأكمل، وأعظم خيراً من التي تؤثر أحياناً لأجل غيرها.

فلما كنا نرى أن السعادة إذا حصلت لنا لم نحتاج بعدها أصلاً إلى أن نسعى بها لعاية أخرى غيرها. طهر بذلك أن السعادة تؤثر لأجل ذاتها، ولا تؤثر في وقت من الأوقات لأجل غيرها.

فبين من ذلك أن السعادة هي آثر الخيرات وأعظمها وأكملها. وأيضاً فلما نرى أنها إذا حصلت لنا لم نحتاج معها إلى شيء آخر غيرها، وما كان كذلك فهو أخرى الأشياء أن يكون مكتفياً بنفسه. وقد يشهد لهذا القول ما يعتقد كل إنسان في الذي بذله أو يطمح أنه وحده هو السعادة. فإن بعضهم يرى أن الثروة هي السعادة. وبعضهم يرى أن التمتع بالذات هو السعادة، وبعضهم يرى أن الرئاسة هي السعادة، وبعضهم يرى أن العلم هو السعادة. وغيرهم يرى أن السعادة غير ذلك وكل واحد يعتقد في الذي يراه سعادة على الإطلاق أنه هو الأثر والأعظم خيراً والأكمل.

وإذا كانت مرتبة السعادة في الخيرات هذه المرتبة، وكانت نهاية الكمال الإنساني، فقد يلزم من أثر تحصيلها لنفسه أن تكون له السل والأمر التي بها يمكن الوصول إليها: ملكة لا يمكن روالها أو يعسر.

فالخلق الحميل وقوة الدهن هما جميعا الفصيلة الإنسانية، من قبل أن فضيلة كل شيء هي التي تكسبه الجودة والكمال في ذاته. وتكسب أفعاله حودة.

وهذان^٤ جميعا هما اللذان إذا حصلا لنا حصلت لنا الحودة والكمال في دواتنا وأفعالنا، فها^٥ نصير نلاء، أحياناً، فاصلين، وها^٦ يكون سيرنا في حياتنا سيرا فاصلاً، ويصير جميع تصرفاتنا تصرفات محمودة مستندة أولاً في التي بها يصل إلى أن نصير لنا الأخلاق الحميلة ملكة، ثم تنبع التي بها يصل إلى أن نصير لنا القوة على إدراك الصواب ملكة. وأعي بالملكة أن تكون بحيث لا يمكن روالها^٩ أو يعسر

مقول إن الأخلاق كلها الحميل منها، والقبيح، هي مكنتة. ويمكن الإنسان متى لم يكن له خلق حاصل، أن يحصل لنفسه خلقاً، ومتى صادف أيضاً نفسه في شيء ما، على خلق إما حميل وإما قبيح أن ينتقل بإرادته إلى ضد ذلك الخلق.

والذي به يكتسب الإنسان الخلق، أو ينقل نفسه عن خلق صادفها عليه، هو الاعتقاد، وأعي بالاعتقاد تكرير فعل الشيء الواحد مراراً كثيرة، زماناً طويلاً، في أوقات متقاربة، فإن الخلق الحميل إنما يحصل عن الاعتقاد، وكذلك الخلق القبيح إنما يحصل عن الاعتقاد.

فينبغي أن نقول في التي إذا اعتدناها حصل لنا خلق حميل،

(٣) من جهة

(٤) مرجع التصير مرتبة السعادة

(٥) فالمعلول كون وسيلة السعادة ملكة قارة

(٦) أي الخلق الحميل وقوة الدهن

(٧) + (٨) الأول «هما» دللتية فالمرجع متى.

(٩) الأول «روالها»

ي التي إذا اعتدناها حصل لنا خلق قبيح ، فأقول :
 ، الأشياء التي إذا اعتدناها أكسبنا الخلق الجميل ، هي
 "فعال" التي شأنها أن تكون من أصحاب الأخلاق
 الحميلة ، والتي تكسبنا الخلق القبيح هي الأفعال التي
 أنها أن تكون عن أصحاب الأخلاق القبيحة .
 لحال في التي بها يحصل الأخلاق الحميلة كالحال في
 ي بها تستفاد الصناعات ، فإن الحذق بالكتابة إنما
 يصل متى اعتاد الإنسان فعل من هو كاتب حادق ،
 بذلك سائرته .

مبتدئ ويقول : إن أحوال الإنسان التي توجد له في حياته ،
 بها : ما لا تلحقه بها محمودة ولا مذمة . ومها : ما إذا
 انت له ، لحقه بها محمودة أو مذمة .
 "سعادة" فليس^{١٠} يالها الإنسان بأحواله التي لا يلحقه بها
 مد أو ذم ، لكن التي بها تنال السعادة هي في جملة أحواله
 ي يلحقه بها حمد أو ذم .

حواله التي يلحقه بها حمد أو ذم ثلاثة :

حدها : الأفعال ، وذلك مثل القيام والعود والركوب
 لمشي والطر والسماع ، وبالجملة كل ما احتاج الإنسان
 به إلى استعمال أعضائه بدنه الآلية .
 ثاني : عوارض النفس ، وذلك مثل الشهوة واللذة والفرح
 غضب والخوف والشوق والرحمة والغيرة ، وما أشبه
 لك

ثالث : هو التمييز بالذهن .

لذه الثلاثة هي التي لا يخلو الإنسان في وقت من زمان
 ياته أن يكون له بعض هذه . فكل واحد من هذه إما
 ، يحمد الإنسان عليه أو يذم .

لمذمة تلحقه بأفعاله متى كانت قبيحة ، وتلحقه بها المحمودة
 ي كانت حميلة . وتلحقه المذمة بعوارض نفسه متى كانت
 ال غير ما ينبغي ، والمحمودة متى كانت على ما ينبغي .

يلحقه الذم بتمييزه متى كان ردي التمييز ، ويلحقه الحمد
 ، كان جيد التمييز .

يداء التمييز هي إما أن يحصل للإنسان فيما آثر الوقوف

عليه اعتقاد باطل ، أو أن يضعف عن تمييز ما يرد عليه
 فلا يعتقد منه حقاً ولا باطلاً .

وجودة التمييز هي إما أن يحصل للإنسان اعتقاد حق أو
 يقوى على تمييز ما يرد عليه .

فينبغي أن ننسب كيف لنا السبيل إلى أن تكون أفعالنا
 حميلة ، وعوارض أنفسنا على ما ينبغي ، وبأي سبيل نحصل
 لنا جودة التمييز .

وينبغي أن نعلم أولاً أن الأفعال الحميلة يمكن أن توجد
 للإنسان باتفاق^{١١} ، أو أن يحمل عليها من غير أن يكون
 فعلها طوعاً ، واختارها .

والسعادة ليست تنال بالأفعال الحميلة متى كانت عن
 الإنسان بهذه الصفة ، لكن أن يكون لها وقد فعلها طوعاً
 وباختياره .

وقد يفعل الإنسان الأفعال الحميلة باختياره ، لكن في
 بعض الأشياء ، وفي بعض الأزمان .

ولا أيضاً بهذا تنال السعادة ، لكن أن يختار الجميل في كل
 ما يفعله ، وفي زمان حياته بأسرها .

ومع هذا كله فقد يختار الإنسان الجميل في كل ما يفعله ،
 لا لأجل ذات الجميل ، لكن لأن يبال به الثروة ، أو
 شيئاً آخر .

ولا أيضاً تنال السعادة بالجميل ، متى لم يقصد لأجل
 ذاته ، لكن إنما تنال به السعادة متى اختاره الإنسان على
 أنه جميل فقط ، ولأجل ذاته ، لا أن يقصد به نيل ثروة ،
 أو نيل رياسة ، ولا لشيء مما أشبه ذلك .

فهذه التي قبلت هي الشرائط التي إذا كانت في الأفعال
 الحميلة نيلت بها السعادة لا محالة ، وهي أن نفعل طوعاً
 وباختيار ، وأن يكون اختيارنا لها لأجل ذواتها ، وأن
 يكون ذلك في كل ما نفعله ، وفي زمان حياتنا بأسره .

(١٠) دخول الغاء في الخبر على تقدير «أما» التفصيلية أما السعادة فليس

واسم ليس صير شأن محدود

(١١) بالصدفة

وهذه الشرائط بأعيانها يجب أن تكون في عوارض النفس الجميلة.

وأيضاً فإن حودة التمييز ربما وحد للإنسان باتفاق، فإنه ربما حصل للإنسان اعتقاد حق لا يقصد ولا بصاعة. والسعادة ليست نال بخودة التمييز ما لم تكن يقصد وصناعة، ومن حيث الإنسان يشعر بما يميزه كيف يميزه. وكيف تمكن أن تكون للإنسان من حيث يشعر بها. لكن في أشياء يسيرة. وفي بعض الأرواح. ولا بهذا المقدار من جودة التمييز نال السعادة. لكن إنما نال، متى كانت حودة التمييز للإنسان. وهو حيث يشعر بما يميزه كيف يميزه. وفي كل شيء للإنسان تمييزه. وفي كل حين من زمان حياته.

والشفاعة تلحق الإنسان متى كانت أفعاله وعوارض نفسه وتميزه بصد هذه التي قلب. وهو أن يفعل الأفعال القبيحة طوعاً، وبختارها في كل ما يفعل. وفي زمان حياته بأسرها. وكذلك عوارض نفسه، وتكون له رداءة التمييز في كل ما للإنسان تمييزه. وفي كل حين من زمان حياته مبني أن يقول الآن في التي بها تكون الأفعال. وعوارض النفس، والتمييز، بالحال التي نال بها السعادة لا محالة. وفي التي بها تكون هذه الثلاثة نال تلحقها بها الشفاعة لا محالة. حتى نتمكن هذه^{١٢} وبقتني تلك^{١٣} فأقول إن كل إنسان هو مقطوع من أول وجوده على قوة بها تكون أفعاله، وعوارض نفسه، وتميزه. على ما ينبغي. وتلك القوة بعينها تكون له هذه الثلاثة على غير ما ينبغي وهذه القوة بفعل [الإنسان] الأفعال الحميلة. وبها بعينها يفعل الأفعال القبيحة، فيكون سبب ذلك إمكان فعل القبيح من الإنسان. على مثال ما كان فعل الحميل منه. وبها يمكن أن تحصل له جودة التمييز، وبها بعينها يمكن أن تحصل له رداءة التمييز.

وتلك حال هذه القوة من عوارض النفس. فإن إمكان القبيح منها على مثال إمكان الحميل

ثم تحدث بعد ذلك للإنسان حال أخرى، بها تكون هذه الثلاثة على أحد الأمرين فقط، أعني: إما على ما ينبغي [أي] حيل فقط، وإما على غير ما ينبغي [أي] قبيح فقط. من غير إمكان فعل ما ينبغي على مثال فعل ما لا ينبغي بالسواء. لكن يكون بها^{١٤} أحدهما أشد إمكاناً من الآخر

أما القوة التي ينظر الإنسان عليها من أول وجوده، فليس إلى الإنسان اكتسابها وأما الحال الأخرى^{١٥} فإنها إنما تحدث باكتساب من الإنسان لها

وهذه الحال تنقسم إلى صفتين أحدهما به يكون التمييز إما جيداً فقط، وإما ردياً فقط

والآخر به تكون الأفعال. وعوارض النفس، إما جميلة فقط، وإما قبيحة فقط

والصفت الذي به يكون التمييز على حودة أو رداءة ينقسم إلى صفتين يكون أحدهما حودة التمييز. وتسمى قوة الدهن، ويكون بالآخر رداءة التمييز. وتسمى ضعف الدهن واللاداءة. والذي به تكون الأفعال وعوارض النفس إما جميلة وإما قبيحة يسمى الخلق

والخلق الذي تصدر به عن الإنسان الأفعال، وعوارض النفس الجميلة هو الخلق الحميل والخلق القبيح هو الذي تصدر به عن الإنسان الأفعال القبيحة

ولما كانت الأفعال والتمييز التي نال بها السعادة هي بالشرائط التي قبلت. وكانت إحدى تلك الشرائط أن تكون هذه في كل شيء. ودائماً. لرم أن يكون ما به يصدر عن الإنسان الأفعال والتمييز. بهذه الشرائط حالاً شأنه أن يكون عنه أحد الأمرين فقط. حتى يمكن الإنسان به إدانة فعل الحميل، وحودة التمييز في كل شيء.

(١٢) أي الشفاعة

(١٣) أي السعادة

(١٤) مرجع لصير القوة

(١٥) أي عبر المعطية

لما كانت القوة التي فطر الإنسان عليها ليست بحيث صدر عنها أحد الأمرين فقط دون الآخر، وكانت لحال المكتسبة التي تحدث بعد ذلك، هي بحيث يصدر بها أحد الأمرين فقط، لزم أن تكون الأفعال وعوارض نفس والتغيير الصادرة بتلك الشرائط، هي عن الحال لحادثة باكتساب.

إذاً الأفعال وعوارض النفس إنما يمكن أن تكون ما بحيث سال السعادة لا محالة، متى حصل لها خلق قيل.

تكون لما جودة التمييز بحيث نال بها السعادة لا محالة، متى صارت لما قوة الدهن الصاعات^{١٦}، فإن حودة فعل لكتابة إنما تصدر عن الإنسان بالحدق في الكتابة، الحدق بالكتابة إنما يحصل متى تقدم الإنسان فاعتاد حودة فعل الكتابة، وحودة فعل الكتابة ممكنة للإنسان بل حصول الحدق في الكتابة، بالقوة التي فطر عليها، إنما بعد حصول الحدق فيها بالصناعة.

كذلك الفعل الجميل ممكن للإنسان، أما قبل حصول الخلق الجميل فالقوة التي فطر عليها، وأما بعد حصوله بالخلق^{١٧}.

إذاً الأفعال التي تكون عن الأخلاق إذا حصلت هي أعيانها متى اعتادها الإنسان قبل حصول الأخلاق، حصلت الأخلاق.

بالدليل على أن الأخلاق إنما تحصل عن العادة، ما رآه يحدث في المدن، فإن اصحاب السياسات إنما يجعلون أهل المدن حياراً، مما يعودونهم من فعال الخير. وأما أي الأفعال هي الأفعال الجميلة - وهي التي باعتبارها لها، يحصل لها الخلق الجميل - فمن الآن واصممه، لمقول.

إن كمال الإنسان في خلقه هو كمال الخلق والحال في الأفعال التي بها يحصل كمال الإنسان في بدنه. وكماله في بدنه هو الصحة.

وكما أن الصحة متى كانت حاصلة، ينبغي أن تحفظ،

ومتى لم تكن فينبغي أن تكتسب، فكذلك الخلق الجميل، متى حصل فينبغي أن يحفظ، ومتى لم يكن فينبغي أن يكتسب.

وكما أن الأمور التي بها تحصل الصحة إنما تحصل بها متى كانت تلك الأمور بحال توسط، كذلك الأفعال التي تحصل الخلق الجميل إنما تحصل متى كانت أيضاً بحال توسط، فإن الطعم^{١٨} متى كان متوسطا حصلت به الصحة، والتعب متى كان متوسطا حصلت به الصحة.

وكذلك الأفعال متى كانت متوسطة حصلت الخلق الجميل، ومتى زال ما شأنه أن يحصل الصحة عن التوسط والاعتدال، لم تكن به الصحة، كذلك متى زالت الأفعال عن الاعتدال، واعتسدت، لم يكن عنها خلق جميل.

وزوالها عن التوسط هو إما الريادة على ما ينبغي أو النقصان عما ينبغي، فإن الطعم متى كان رائداً على ما ينبغي أو ناقصاً عما ينبغي لم تحصل به الصحة. والتعب متى كان متوسطاً أفاد الأبدان القوة، ومتى كان أريد مما ينبغي أو ناقصاً عما ينبغي أزال القوة أو حفظ الضعف.

كذلك الأفعال متى كانت رائدة عن التوسط، إما أزيد مما ينبغي أو أنقص مما ينبغي، أكست الأخلاق القبيحة أو حفظتها وأرالت الأخلاق الجميلة.

وكما أن التوسط في ما يكسب الصحة هو في كثرتة وقلته، وشدته وضعفه، وطول زمانه وقصره، والريادة والنقصان فيها^{١٩} كذلك.

فعلى هذا المثال الاعتدال في الأفعال هو في كثرتها وقلتها، وشدتها وضعفها، وطول زمانها وقصره.

ولما كان التوسط في كل شيء إنما يكون، متى كانت

(١٦) ح صناعة، حر صارب يقصد الغارابي أن قوة الدهن قد تتولد من الدرب والتعلم

(١٧) أي بالصناعة والتكسب، فقوة الدهن وحال الخلق لا تولدان مع الإنسان بالتمرن والممارسة والتعامل والتعود

(١٨) الطعام

(١٩) الأولى فيه، لأنه عائد إلى ما الموصولية بمعنى الذي

كثرت وقلته، وشدته وضعفه على مقدار ما، وحصول كل شيء على مقدار ما إنما يكون متى قدر بعبارة، فيجب أن نقول في العبار الذي به تقدر الأفعال، على شبيهه العبار الذي به يقدر ما يفيد الصحة.

وعبار ما يفيد الصحة هي أحوال الأبدان التي تطلب الصحة لها، فإن التوسط فيما يفيد الصحة إنما يمكن أن يوقف عليه متى قيس بالأبدان، وقدر بأحوال البدن.

فكذلك عيار الأفعال هي الأحوال المطبقة^{٢٠} بالأفعال، وإنما يمكن أن يوقف على التوسط في الأفعال متى قيست وقدرت بالأحوال المطبقة بها.

وكما أن الطبيب متى رام الوقوف على المقدار الذي هو اعتدال فيما يفيد الصحة تقدم في معرفة مراح البدن الذي يقصد بالصحة، وفي معرفة الرمان. وفي صناعة الإنسان. وسائر الأشياء التي تحددها صناعة الطب. وجعل مقدار ما يفيد الصحة على مقدار ما يحتمل مراح البدن. ويلانم رمان العلاج.

كذلك متى أردنا الوقوف على المقدار الذي هو توسط في الأفعال تقدم ما عرفنا حين^{٢١} الفعل. ورمان الفعل. والمكان الذي فيه الفعل. ومن منه الفعل. ومن إليه الفعل. ومن فيه الفعل. وما به الفعل. وما من أحله أو له الفعل. وجعلنا الفعل على مقدار كل واحد من هذه، فحينئذ يكون قد أصابنا الفعل المتوسط.

ومتى كان الفعل مقدرا بهذه أجمع كان متوسطا. ومتى لم يقدر بها أجمع كان الفعل أريد وأنقص.

ولما كانت مقادير هذه الأشياء ليست دائما واحدة بأعيانها في الكثرة والقلّة، لزم أن تكون الأفعال المتوسطة ليست مقاديرها مقادير واحدة بأعيانها دائما

وقد ينبغي الآن أن نذكر على سبيل التمثيل بعض ما هو مشهور أنه حيل من الأخلاق، وبذكر متوسطات الأفعال الكائنة عنها، والمحصلة لها، ليتطرق الدهن إلى مطابقة ما أجملها هنا على أصناف الأخلاق والأفعال الصادرة عنها، فنقول.

إن الشجاعة هو^{٢٢} خلق جليل، ويحصل بتوسط في الإقدام على الأشياء المفزعة وحجام عنها والزيادة في الإقدام عليها، والنقصان من الإحجام عنها يكسب التهور، وهو خلق قبيح. والزيادة في الإحجام، والنقصان في الإحجام والنقصان في الإقدام تكسب الجبن وهو خلق قبيح.

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدرت عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والسحاه يحدث بتوسط في حفظ المال وإبقائه، والزيادة في الحفظ والنقصان في الإبقاء تكسب التقدير^{٢٣} وهو خلق قبيح. والريادة في الإبقاء والنقصان في الحفظ يكسب التدمير وهو قبيح. ومتى حصلت هذه الأخلاق صدر عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والعفة تحدث بتوسط في التماس اللذة التي هي عن طعم^{٢٤}، وبكاح. والريادة في هذه اللذة تكسب الشره، والنقصان فيها - وذلك قل ما يكون - يكسب عدم الحس باللذة، وهو مدموم.

ومتى حصلت هذه الأخلاق صدرت عنها هذه الأفعال بأعيانها.

والطرف - وهو خلق حيل - يحدث بتوسط في استعمال الحرل. فإن الإنسان مضطر في حياته إلى الراحة، والراحة إنما هي إلى ما الإفراط فيه والاستكثار منه ملد، أو غير مؤد والحرل هو مما الاستكثار منه ملد وغير مؤد، والتوسط فيه يكسب الطرف، والزيادة فيه تكسب المحون، والنقصان منه يكسب القدامة^{٢٥}.

(٢٠) أطاف يطيف بالشيء. أحاط به ودار حوله.

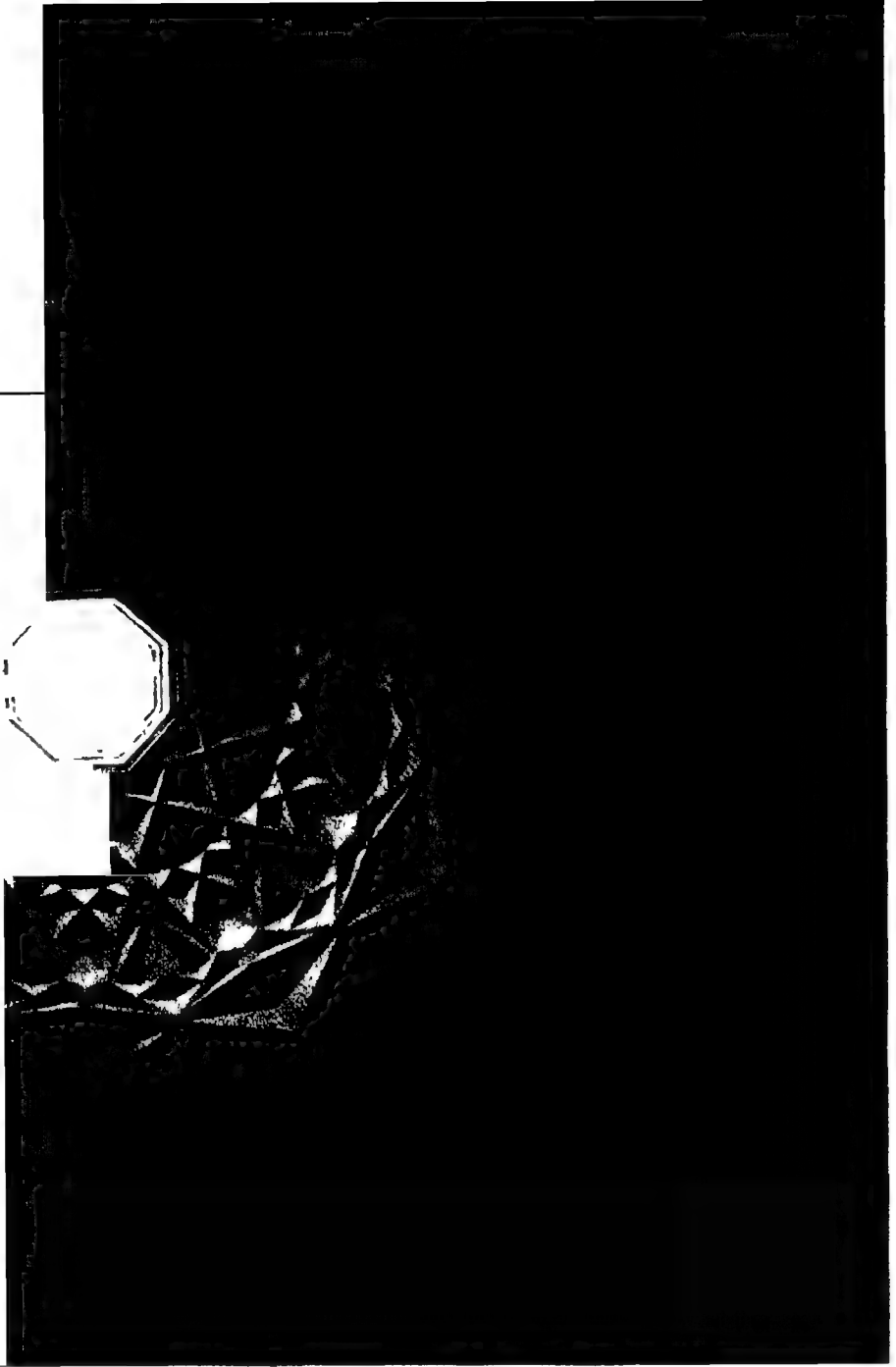
(٢١) لعله يقصد به ساعة العمل

(٢٢) تأنيث المتدا أو تذكيره مراعاة لغير المؤنث أو المدكر

(٢٣) الحل

(٢٤) طعام

(٢٥) العساة



سقف حانكه Khanaqa-Decke ، ايران . القرن الخامس عشر

بالخيرات التي لبست له ، أكسبه ذلك التصنع والمخرقة^{٢٧} والمراباة^{٢٨} . ومتى اعتاد أن يصف نفسه حيث اتفق ، وكيف اتفق بدون ما هو فيه ، أكسبه ذلك التخاسس^{٢٩} . والتودد خلق حميل يحدث في لقاء الإنسان غيره بما يلتذ به

والهرل فيما يقوله الإنسان ، وفيما يسمعه ، وفيما يفعله ، والمتوسط منه هو ما يليق بالرجل الحر المطلق الوداع أن يقوله أو يسمعه أو يفعله .

وتحديد هذه الأشياء على استقصاء فليس^{٢٦} يحتمله هذا الكتاب ، وقد استقصي ذلك في موضع آخر .

وصدق الإنسان عن نفسه إنما يحدث متى اعتاد الإنسان أن يصف نفسه بالخيرات التي هي له غير مستطيل بها حيث ينبغي . ومتى اعتاد الإنسان أن يصف نفسه

(٢٦) دخول الغاء في الحر على تقدير أما التمهيلية

(٢٧) الكذب والاختلاق

(٢٨) الرباة

(٢٩) المحارة .

من قول أو فعل، والزيادة فيه تكسب الملق، وهو خلق قبيح، والنقصان فيه يكسب الحصر. وإن كان مع ذلك يلقى غيره بما يغمره^{٣٠} أكسبه ذلك سوء العشرة.

وعلى هذا المثال يمكن أن نأخذ في ما سوى هذه الأفعال، نوسطاً وزيادة ونقصاناً فينبغي أن نقول الآن في الحيلة التي بها يمكن أن تقتني الأفعال الحميلة. فأقول: إنه يجب أولاً أن نخصي الأخلاق حلقاً حلقاً. ونخصي الأفعال الكائنة عن خلق خلق. ومن بعد ذلك ينبغي أن نتأمل، وننظر: أي خلق نأخذ أنفسنا عليه وهل ذلك الخلق الذي اتفق لنا منذ أول أمرنا. جميل أو قبيح^{٣١}

والسبيل إلى الوقوف على ذلك إنما نتأمل ونسظر أي فعل إذا فعلناه. لحقنا عن ذلك الفعل لذة^{٣٢} وأي فعل إذا فعلناه لم نتأذ به^{٣٣}

فإذا وقعنا عليه نظرنا إلى ذلك الفعل هل هو فعل يصدر عن الخلق الجميل^{٣٤}

أو هو صادر عن الخلق القبيح^{٣٥} فإن كان ذلك كائناً عن خلق جميل، قلنا إن لنا خلقاً ما حميلاً، وإن كان ذلك كائناً عن خلق قبيح، قلنا إن لنا خلقاً قبيحاً فهذا الوجه نقف على الخلق الذي صادف أنفسنا عليه. أي خلق هو؟

وكما أن الطبيب متى وقف على حال البدن بالأشياء التابعة لأحوال البدن، بطوره، فإن كانت الحال التي صادف البدن عليها حال صحة، احتال في حفظها على البدن، وإن كان ما صادف البدن عليه حال سقم. استعمل الحيلة في إزالة ذلك السقم

كذلك متى صادفنا أنفسنا على خلق جميل. احتلنا في حفظه علينا. ومتى صادفناها على خلق قبيح استعملنا الحيلة في إزالته، فإن الخلق القبيح هو سقم ما يصابي فينبغي أن نحاذر في إزالة أسقام النفس حدود الطبيب في إزالة أسقام البدن ثم يحصل بعد ذلك الخلق القبيح الذي صادفنا أنفسنا عليه [سؤال]: هل هو من جهة الريادة أو من جهة

النقصان، وكما أن الطبيب متى صادف البدن أريد حرارة أو أنقص رده إلى الوسط من الحرارة بحسب الوسط المحدود في صناعة الطب، كذلك متى صادفنا أنفسنا على الزيادة أو النقصان في الأخلاق رددناها إلى الوسط بحسب الوسط المحدود في هذا الكتاب.

ولما كان الوقوف من أول وهلة على الوسط عسراً جداً التمس حيلة في إيقاف الإنسان خلقه عليه أو القرب منه كما أن الوسط في حرارة الأبدان لما عسر الوقوف عليه، التمس حيلة في إيقاف البدن أو في تقريبه منه جداً.

والحيلة في إيقاف الأخلاق على الوسط أن نسطر في الخلق الحاصل لنا، فإن كان من جهة الريادة عودنا أنفسنا الأفعال الكائنة عن صده الذي هو من جهة النقصان، وإن كان ما صادفناها من جهة النقصان عودناها الأفعال الكائنة عن صده الذي هو من جهة الريادة وبديم ذلك ربما ما. ثم نتأمل ونسظر أي خلق حصل. فإن الحاصل من ثلاثة

إما الخلق المائل عن الوسط إلى الصدد الآخر - وإما الوسط - وإما الخلق الأول أقرب منه إلى الوسط أولاً.

فإن كان الحاصل هو القرب من الوسط فقط من غير أن يكون قد حاورنا الوسط إلى الصدد الآخر دماً على تلك الأفعال بأعيانها ربما ما آخر، إلى أن ينتهي إلى الوسط. وإن كنا قد حاورنا الوسط إلى الصدد الآخر عدداً ففعلنا أفعال الخلق الأول فدمنا عليه زمناً ما ثم نتأمل^{٣٦}.

وبالحيلة كلما وجدنا أنفسنا مالت إلى جانب، عودناها أفعال الحساب الآخر. ولا يرال بفعل ذلك إلى أن نبلغ الوسط أو يقاربه جداً

وأما كيف لنا أن نعلم أنا قد أوقفنا أخلاقنا على الوسط، فإننا نعلم ذلك بأن نسطر إلى سهولة الفعل الكائن عن الزيادة: هل هي علينا في مرتبة سهولة الفعل الكائن عن النقصان أم لا^{٣٧}

(٣٠) عم يعم عما أحداً آخره

(٣١) لف وبشر مشوش

إن كانا على السواء من السهولة، أو كانا مقارين، علمنا أنا قد أوقفنا أنفسنا على الوسط.

وتمتحن سهولتهما علينا بهذا الوجه: وهو أن ننظر إلى الفعلين جميعاً فإن كما لا تتأذى بواحد منهما، أو تلتذ بكل واحد منهما، أو تلتذ بواحد منهما ولا تتأذى بالآخر أو كان الأذى عنه يسيراً جداً علمنا أنهما في السهولة على السواء، أو متقارين جداً.

ولما كان الوسط بين الطرفين وكان يمكن أن يوحد في الأطراف ما هو شبيه بالوسط وجب أن نحرر من الوقوع بـ الطرف الشبيه بالوسط

ومثال الشبيه: التهور فانه شبيه الشحاعة والتدبير شبيه السخاء، والحنون شبيه الطرف، والملق شبيه التودد، والختاسس شبيه التواضع. صدق الإنسان عن نفسه. ٣٢

وأبصاراً فإنه لما كان في هذه الأطراف ما نحن أميل إليها بالطباع، لئلا نتحرر من الوقوع فيه.

ومثال ذلك: القصص من الإقدام على الأمر المفرع. نحن بالطبع إليه أميل. والتفتير فنحن إليه أميل وأحرى ما تحرر منه ما كان من الأطراف، ما نحن إليه أميل وهو مع ذلك شبيه بالوسط.

ومثال ذلك: المحجون، فإن الإفراط فيه في استعمال المهرل لما كان ملداً أو غير مود، حث محمله، فصرنا نميل إليه، والمحجون مع ذلك أشبه بالطرف من القدامة.

فقد ينبغي أن يعرف الأمر الذي ينبغي أن نستعمله آلة تسهل به علينا الانجذاب من طرف إلى طرف، أو إلى وسط، فإن الروية ٣٣ وحدها ربما لم تكن كافية من دون هذه الآلة. فقول:

إنا إنما صار القبيح يسهل علينا فعله بسبب اللذة التي عندنا. إنها تلحقنا بفعل القبيح.

وتنكب الحيل، متى كان عندنا أساً يلحقنا به أذى، من ٣٤ قل أنا نطن أن اللذة في كل فعل هو الغاية، ونحن إنما نقصد بجميع ما نفعله قصدها. ٣٥

واللذات، منها: ما يتبع المحسوس، مثل اللذات التابعة لمسموع، أو منظور إليه، أو مذوق، أو ملموس، أو مشموم.

ومنها: ما يتبع المجهوم، مثل اللذات التابعة للرياسة، والنشاط، والعلة، والعلم، وما أشبه ذلك.

ونحن دائماً إنما نتحرى أكثر تلك اللذات التي تتبع المحسوس، ونظن أنها هي غاية الحياة، وكما العيش، من قل اصطفاها من أول وجودنا.

وأبصاراً، فإن منها ما هو سبب لأمر ضروري: إما لنا، وإما في العالم أما الذي لنا فهو التعدي الذي به قوامنا في حياتنا، وأما الضروري في العالم فالتناسل، فلهذا صرنا نطن أنها هي غاية العيش، ووطنها هي السعادة، ومع ذلك فإن المحسوس أعرف عندنا، ونحن له أشد إدراكاً، والوصول إليه أشد إمكانيات، وقد تبين بالطرف والتأمل، أنها هي الصارفة لنا عن أكثر الخيرات، وهي العائقة لنا عن أعظم ما تنال به السعادة، فإن متى رأينا أن لذة محسوس تفوتنا بفعل حيل، ملنا إلى تنكب الجميل.

ومتى بلغ من قوة الإنسان إلى أن يطرح هذه اللذات، أو ينال منها الوسط، فقد قارب الأخلاق المحمودة.

واللذات التابعة للأفعال كانت لذة محسوس، أو لذة مفهوم، فهي إما عاجلة وإما في العاقبة. وكذلك الأذى. وكل واحد من هذه اللذات التابعة للأفعال يتبع على أحد وجهين، وذلك إما أن يكون شأن ذلك الفعل دائماً أن تنع لذة أو أذى، مثل الألم الذي يتبع الاحتراق، فإن شأن الاحتراق إذا لحق الحيوان أن يتبعه أذى وألم.

وإما أن يتبع الفعل بأن يفرض في الشريعة تابعا للفعل من غير أن يكون شأن ذلك الفعل بنفسه أن يتبعه دائماً ذلك الأذى، مثل جلد الزاني، وقتل القاتل.

(٣٢) «صدق الإنسان عن نفسه» ورد هكذا في الأصل، وهو ناقص، أو سهو من الكاتب في غير مكانه
(٣٣) الطر والتعكر في الأمور
(٣٤) من جهة
(٣٥) أي اللذة

والأفعال الجميلة التي يتبعها أذى في العاجل ، فإن تلك لا محالة تتبعها لذة في العاقبة ، والأفعال القبيحة التي تتبعها لذة في العاجل ، فإن تلك يتبعها أذى في العاقبة لا محالة .

وينبغي أن يحصل اللذات الناعمة لفعل فعل . والأذى التابع له ، ونميز ما منها لذته عاجلة . وأداه في العاقبة . وما إذاه عاجل ولذته في العاقبة

فتن ملنا إلى فعل قبيح بسبب لذة طئنا أبا تنع القبيح في العاجل ، قابلنا تلك اللذة بالأذى التابع له في العاقبة . فقمعنا به اللذة الداعية لنا إلى الفعل القبيح . فيسهل علينا بذلك ترك القبيح .

ومنى ملنا إلى ترك فعل حميل بسبب أذى ما كان عبدا أنه يلحقنا في العاجل . قابلناه باللذة التي تنع الحميل في العاقبة . وقمعنا به الأذى الصارف لنا عن الحميل . فيسهل علينا بذلك فعل الحميل

وأبصا . متى ملنا إلى قبيح بسبب لذة ما فيه عاجلة . قابلناها باللذة التي الناعمة في العاجل اصعد القبيح

والناس من لهم حودة الروية . وقوة العزيمة على ما أوحته الروية ، فذلك هو الذي حرت عادتنا أن نسميه « الحر » باستيهال .^{٣٦}

ومهم من نقصه كلا هذين . فذلك هو الذي حرت عادتنا أن نسميه الإنسان « المهيمي والعبد » باستيهال . ومهم من نقصته قوة العزيمة فقط . وله حودة الروية . وهو الذي حرت عادتنا أن نسميه .^{(١) ٣٧}

وقوم ممن ينسب إلى العلم أو يتفلسف . قد عرض لهم ذلك . فصاروا في مرتبة من ليس دون الأول في الرق . وصار ما ينسبون إليه غاراً عليهم وسة . أد كان ما اقتنوه باطلا . لا يتمتعون به .

ومهم من نقصته حودة الروية . وله قوة العزيمة . ومن كان كذلك فإن الذي يروي^{٣٨} له غيره . وهو : إما أن يكون منقاداً لمن يروي له ، وإما أن يكون عبر منقاد . فإن كان

عبر منقاد فهو أيضا بهيمي ، وإن كان منقاداً أنجح^{٣٩} في أكثر أفعاله . فلهذا السبب قد خرج من الرق وشارك الأحرار

واللذات الناعمة للأفعال بعضها أعرف ، ونحن لها أشد إدراكاً . وبعضها أحمى والأعرف هو ما كان في العاجل . وكان له لذة محسوس

وكذلك الأذى . فإن ما كان منه في العاجل ، وكان عن محسوس . فإنه أظهر عبداً . ولا سيما إذا كان مع ذلك أدى وضع في الشريعة .

والأحمى ما سوى ذلك من اللذات والأذى . وأحمى ذلك ما كان بالطبع . وكان في العاقبة . وكان مع ذلك عن مفهوم . وما كان من ذلك عاجلاً وبالطبع فهو دون ذلك في الحياء . وكذلك ما كان منها في العاقبة . وكان عن محسوس

أما الأحرار من الناس فإنهم متى أرادوا أن يسهلوا على أنفسهم فعل الحميل ورل القبيح باستعمال اللذة والأذى آتة . فإن الأحمى منها والأظهر عندهم مبرلة واحدة ، فإن اللذات الداعية لهم إلى القبيح تنقمع بالأذى ، وإن كان الأذى من التي هي أحمى . كما يتقمع عما هو أظهر ، من قل أن حودة رويتهم تجعل ما شأنه أن يحى على الأكثر مبرلة الأظهر

فأما من سواهم من الناس فليس^{٤٠} يكتفون دون أن تقمع لذاتهم بأذى أظهر ما يكون . وعسى أن يكون من هؤلاء من يكتفى فيهم - متى مالوا إلى القبيح بسبب لذة عاجلة فيه - أن تقمع بلذة توصع ناعمة لتركه أو لفعل ضده .^{٤١}

(٣٦) استأهل الرجل رآه أهلاً والشيء استوحه (المحدد)

(٣٧) ينص في الأصل

(٣٨) روى يروي في الأمر نظر فيه وتفكر

(٣٩) لارم ومتعد

(٤٠) اسم ليس صمير شأن محدود

(٤١) أي لذة حيلة صد اللذة القبيحة

ن بهذا الوجه ينبغي أن نؤدب الصبيان ، فإن كان فيهم من لا يكتفي بذلك ريد إليه أذى يعقب القبيح ، ويجعل الأذى 'طهر ما يكون .

بهذا الوجه ، أعني الوجه الأخير ينبغي أن يدبر المهيمون ، ومن لا يكتفي منهم بالوجه الأول .

وأطهر اللذات والأذى ما لحق الحواس ، وأما ما يلحق الإنسان ليس في حواسه ، فهو مثل الخوف والعم وصيق الصدر ، وما أشبه ذلك .

ومن المهيمين من يكتفي فيهم بهذا الأذى وحده ، ومنهم من لا يكتفي فيهم بذلك أو يلحقهم أذى في حواسهم .

وأخرى ما يأتى^{٤٢} به الإنسان في حسه هو ما لحق حس اللمس ، وبعده ما يلحق حس الشم ، وحس الذوق ، وبعد ذلك ما يلحق باقي الحواس .

فهذه السبل يقدم الإنسان على تسهيل فعل الخير ، وترك الشر على نفسه وعلى غيره .

وهذا المقدار من القول فيه كافٍ ها هنا ، واستقصاء القول فيه هو للمعنى^{٤٣} بالطر في علم السياسة ، وقد استقصي ذلك هناك .

[حودة التميز]

ويحب الآن أن نقول في حودة التميز ، فنقول .

إن جودة التميز هي التي بها نحوز ويحصل لنا معارف^{٤٤} جميع الأشياء التي للإنسان علمها والأشياء التي للإنسان علمها صنفاً .

صنف : شأنه أن يعلم ، وليس شأنه أن يفعل الإنسان ، لكن إنما يعلم فقط . مثل علما : أن العالم محدث ، وأن الله واحد ، ومثل علما بأسباب كثير من المحسوسات .

وصنف : شأنه أن يعلم ويفعل ، مثل علمنا : أن ر الوالدين حسن ، وأن الخيانة قبيحة ، وأن العدل جميل ومثل علم الطبيب مما يكسب الصحة . وما شأنه أن يعلم ويعمل فكما له أن يعمل .

وعلم هذه الأشياء متى حصل ولم يردف بالعمل . كان العلم باطلا لا حدود له .

وما شأنه أن يعلم ، ولم يكن شأنه أن يعمل الإنسان ، فإن كماله أن يعلم فقط .

وكل واحد من هذين الصنفين له صبايع تحوره ، فإن ما شأنه أن يعلم فقط ، إنما تحصل معرفته بصنابع ما يكتسب علم ما يعلم ولا يعمل^{٤٥} . وما شأنه أن يعلم ويعمل ، يحصل أيضا بصنابع آخر .

فالصنابع - إذن - صفا صنف يحصل لنا به معرفة ما يعلم فقط ، وصف يحصل لنا به علم ما يمكن أن يعمل ، والقوة على عمله .

والصنابع التي تكسبنا علم ما يعمل ، والقوة على عمله صفا .

صنف يتصرف به الإنسان في المدن مثل الطب والتجارة والملاحة ، وسائر الصنابع التي تشبه هذه .

وصنف به ينظر الإنسان في السير . أيها أجود ، وينحو بها نحو علم الحسنات ، ويتخير به أعمال البر ، والأفعال الصالحة ، وبه يستفيد القوة على فعلها .

فكل واحد من هذه الصنابع الثلاث ، له مقصود ما إنساني ، أعني به المقصود الذي هو خاص للإنسان .

والمقصود الإنساني ثلاثة : اللذيد ، والنافع ، والجميل .

فالنافع إما نافع في اللذيد ، وإما نافع في الجميل .

والصناعات التي يتصرف بها في المدن ، مقصودها النافع ، والتي بها تتحير السير ، وبها تستعاد القوة على فعل ما تحير ، فإن مقصودها الجميل .

والصناعات التي نحور بها ما شأنه أن يعلم فقط ، فإن مقصودها أيضا الجميل ، من قل أن تحصيلها للعلم واليقين بالحق ، ومعرفة الحق اليقين هي لا محالة جميل .

(٤٢) أدي يادى أصيب نأدى

(٤٣) المهتم

(٤٤) من باب التسارع في النحو

(٤٥) أي بالأمور التي يتعلم بها هذا العلم .

فقد حصل أن مقصود الصنائع كلها: إما جميل وإما نافع ،
فلإذن الصنائع صنفان: صنف مقصوده تحصيل الجميل ،
وصنف مقصوده تحصيل النافع .

فالصناعة التي مقصودها تحصيل الجميل فقط هي التي
نسمى الفلسفة ، وتسمى الحكمة الإنسانية على الإطلاق .
والصناعات التي يقصد بها النافع فليس منها شيء يسمى
حكمة على الإطلاق ، لكن ربما سمي بعضها بهذا الاسم
على طريق التشبيه بالفلسفة .

ولما كان الجميل صنفين صنف هو علم فقط . وصنف
هو علم وعمل . صارت صناعة الفلسفة صنفين : صنف به
تحصيل معرفة الموحودات التي ليس للإنسان فعلها . وهذه
تسمى الفلسفة النظرية ، والثاني به تحصيل معرفة الأشياء
التي شأنها أن تفعل ، والقوة^{٤٦} على فعل الجميل منها .
وهذه تسمى الفلسفة العملية . والفلسفة المدببة .

والفلسفة النظرية تشتمل على ثلاثة أصناف من العلوم

أحدها : علم التعاليم

والثاني : علم الطبائع

والثالث : علم ما بعد الطبيعيات

وكل واحد من هذه العلوم الثلاثة يشتمل على صنف من
الموحودات التي شأنها أن يعلم فقط . فيكون ما شأنه أن
يعلم فقط من الموحودات ثلاثة أصناف

وأما تحصيل صنف صنف من أصناف الموحودات التي
يشتمل عليها واحد واحد من هذه العلوم الثلاثة ، فليست
بإليه حاجة ها هنا .

ومن علم التعاليم : علم العدد ، وعلم الهندسة ، وعلم الماطرة .
والفلسفة النظرية صنفان .

أحدهما : به يحصل علم الأفعال الجميلة ، والأخلاق
التي عنها تصدر الأفعال الجميلة ، والقدرة على اقتنائها ،
وبه نصير الأشياء الجميلة قبة لنا ، وهذه تسمى
الصناعة الخلقية .

والثاني : يشتمل على معرفة الأمور التي بها تحصل الأشياء

الجميلة لأهل المدن ، والقدرة على تحصيلها لهم ، وعلى
حفظها عليهم ، وهذه تسمى الفلسفة السياسية ، وعلم
السياسة . فهذه حمة لإجراء صناعة الفلسفة .

ولما كانت السعادة إما سالها متى كانت لنا الأشياء
الجميلة قبة ، وكانت الأشياء الجميلة إما نصير لنا قبة
بصناعة الفلسفة ، فلارم ضرورة أن تكون الفلسفة هي التي
سال بها السعادة . فهذه هي التي يحصل لنا بحودة التمييز .
فينبغي أن نقول الآن^{٤٧} في السبيل التي بها تحصل جودة
التمييز . فأقول .

لما كانت الفلسفة إما تحصل بحودة التمييز ، وكانت حودة
التمييز إما تحصل بقوة الدهن على إدراك الصواب من كل
مطلوب معرفته ، لرم أن تكون القوة على إدراك الصواب
متأصلة لنا قبل جميع هذه

وقوة الدهن إما تحصل متى كانت لنا قوة بها نقف على
الحق أنه حق يقين معتقده . وبها نقف على ما هو باطل
أنه باطل يتعين قبحه ، ونقف على الباطل الشبيه بالحق فلا
نعلط إليه . ونقف على ما هو حق في ذاته ، وقد أشبه
الباطل فلا سجدع عنه .

والصناعة التي بها يستفيد هذه القوة تسمى صناعة المطلق ،
وهذه الصناعة هي التي بها يوقف على الاعتقاد الحق ، أيما
هو . وعلى الاعتقاد الباطل أيما هو . وعلى الأمور التي بها
يصير^{٤٨} الإنسان إلى الحق . والأمور التي يزول بها ذهن
الإنسان عن الحق ، والأمور التي بها يظن في الحق أنه
باطل . والتي تحيل الباطل في صورة الحق فتوقع ذهن الإنسان
في الباطل من حيث لا يشعر ، وتوقف على السبل التي بها
يريل الإنسان الباطل عن غيره . إن كان وقع فيه ، وهو لا
يشعر ، حتى إن قصد الإنسان مطلوباً أراد تعرفه ،
استعمل الأمور التي توقعه على الصواب من مطلوبه ،
وتسك الأمور التي تربله عن الصواب من مطلوبه .

(٤٦) معطوف على المصدر المؤول ، والتقدير شأنها الفعل ، والقوة . .

(٤٧) معقول القول محذوف ، تقديره شيئاً ، مثلاً

(٤٨) الأولى يسير بالسبيل لا بالصاد

ومتى وقع له اعتقاد في شيء، وعرض له فيه شك: هل هو صواب أو ليس بصواب، أمكنه امتحانه، حتى يصير إلى اليقين فيه أنه صواب، أو ليس بصواب. ومتى وقع له في خلال ذلك وقوع في باطل لم يشعر به أمكنه - إذا تعقب ذلك - أن يزيل ذلك الباطل عن ذهنه.

وإذا كانت هذه الصناعة بالحال التي وصفنا، فيلزم ضرورة أن تكون العناية بهذه الصناعة تتقدم العناية بالصايع الآخر.

ولما كانت الخيرات التي هي للإنسان بعضها أحص به من بعض، وكان أخص الخيرات بالإنسان هي خيرات عقل الإنسان، إذ كان الشيء الذي به صار إنسانا هو العقل، ولما صار ما تفيده هذه الصناعة من الخيرات، هي خيرات عقل الإنسان، صارت هذه الصناعة تفيد الخيرات التي هي أخص الخيرات بالإنسان.

فاسم العقل قد يقع على إدراك الإنسان الشيء بذهنه، وقد يقع على الشيء الذي به يكون إدراك الإنسان.^{٤٩} وهذه الصناعة تفيد الخير والسعادة بهذين الأمرين جميعا، وهما يتقومان، والأمر^{٥٠} الذي به يكون إدراك الإنسان، وهو أحد الأمرين اللذين يقع عليهما اسم العقل، وقد حرت العادة من القدماء أن يسموه النطق. واسم النطق قد يقع أيضا على التكلم والعارة باللسان.

وعلى هذا المعنى يدل اسم النطق عند الجمهور، وهو المشهور من معنى هذا الاسم.

وأما القدماء من أهل العلم، فإن هذا الاسم يقع عندهم على المعنيين جميعا، يعني من طريق أنه معبر، وأن له الشيء الذي به يدرك.

غير أن القدماء يعنون بقولهم في الإنسان: أنه ناطق، أن له الشيء الذي به يدرك ما قصد تعرفه.

ولما كانت هذه الصناعة تفيد النطق كماله، سميت صناعة النطق. والذي به يدرك الإنسان مطلوبة قد يسمى أيضا

الجزء الناطق من النفس، فصناعة النطق هي التي بها ينال الجزء الناطق كماله.

ولما كان اسم النطق والمنطق قد يقع على العارة باللسان، طن كثير من الناس أن هذه الصناعة قصدتها أن تفيد الإنسان المعرفة بصواب العبارة. عن الشيء، والقوة على صواب العبارة.

وليس ذلك كذلك، بل الصناعة التي تفيد العلم بصواب العبارة، والقدرة عليه هي صناعة النحو.

وسبب العلق في ذلك هو مشاركة المقصود بصناعة النحو، والمقصود بهذه الصناعة، في الاسم فقط، فإن كليهما يسميان باسم المنطق، غير أن المقصود في هذه الصناعة من المعنيين اللذين يدل عليهما اسم المنطق هو أحدهما دون الآخر.

لكن بين صناعة النحو وبين صناعة المنطق تشابه ما، وهو أن صناعة النحو تفيد العلم بصواب ما نطق به، والقوة على الصواب منه بحسب عادة أهل لسان ما، وصناعة المنطق تفيد العلم بصواب ما يعقل، والقدرة على اقتناء الصواب مما يعقل.

وكما أن صناعة النحو تقوم اللسان حتى لا يلفظ إلا بصواب ما حرت به عادة أهل لسان ما، كذلك صناعة المنطق تقوم الدهن، حتى لا يعقل إلا الصواب من كل شيء.

وبالجملة فإن سمة صناعة النحو إلى الألفاظ، هي كنيسة صناعة المنطق إلى المعقولات، فهذا تشابه ما بينهما.

فأما أن تكون إحداها هي الأخرى، أو أن تكون إحداها داخلية في الأخرى.

فقد تبين بهذا القول كيف السبيل إلى السعادة، وكيف السبيل للسلوك في سبيلها، ومراتب ما ينبغي أن تسلك

(٤٩) الأول مصدر عقل يعقل عقلا الشيء. فله وتدره. والثاني اسم للقوة الروحانية التي بها تدرك الأشياء.

(٥٠) الطاهر أنه معطوف على هذين الأمرين، والواو فيه معنى أو

عليه، وأيما منها أول مراتها، وأن أول مراتها تحصيل صناعة المنطق.

ولما كانت هذه الصناعة هي أول صناعة يدعي أن يشرع فيها من صنائع العلوم، وكانت كل صناعة، إنما يمكن الشروع فيها، متى كانت مع الناظر فيها أمور تستعمل في تكشيف ما تشتمل عليه تلك الصناعة. فقد يدعي أن يعلم أولاً الأمور التي يجب أن تستعمل في تكشيف ما تشتمل عليه هذه الصناعة. والذي يستعمل في تكشيف ما في كل صناعة. هي^{٥١} الأمور التي شأنها أن يكون الإنسان قد حصل عاينها قبل الشروع في الصناعة

وهذه تسمى الأوائل التي بها يمكن الشروع في الصناعة والأشياء التي للإنسان معرفتها. منها: ما لا يعرف^{٥٢} أحد من معرفته. بعد أن يكون سليم الدهن. مثل أن جميع الشيء أكثر وأعظم من بعضه. وأن الإنسان غير الفرس، وما أشبه ذلك

هذه تسمى العلوم المشهورة. والأوائل المتعارفة. وهذه متى عاينها الإنسان فلنما يمكن أن يحجدها بلسانه فقط. بل بذهنه فلا يمكن أن يحجدها. إذ كان لا يمكن أن يقع له التصديق خلافه، ولا يمكنه أن لا يقع له التصديق بأمثال هذه الأشياء

ومنها^{٥٣}. ما إنما بعض الناس دون بعض يعرف من معرفته.

ومن هذه ما قد يوقف عليه بسهولة

ومنها: ما شأنه أن يوقف عليه بعد التدرب. وتنب يلحق المكسر، وهذه التي شأنها أن لا تكون معرفتها للجميع. لكن إنما تعلم بمكر. فإنها إنما نوصّل إلى معرفتها تلك الأول التي لا يعرف منها أحد.

ولما كانت صناعة المنطق هي أول شيء يشرع فيه بطريق صاعبي، لزم أن تكون الأوائل التي بها يشرع فيها. أموراً سقت معرفتها للإنسان. ولا يعرف من معرفتها أحد.

وهذه التي لا يعرف من معرفتها أحد، هي أشياء كثيرة، فليس أي شيء اتفق منها يستعمل في أي شيء اتفق من الصانع، لكن صنف منها يستعمل في صناعة، وصنف آخر في صناعة أخرى، فلدلك يدعى أن يحصل من تلك الأشياء ما يصلح منها لصناعة المنطق فقط، ويخلي عن سايرها لسائر الصنائع.

وجميع هذه الأشياء التي لا يعرف من علمها أحد، هي حاصلة في ذهن الإنسان من أول وجوده. غريزية فيه، غير أن الإنسان ربما لم يشعر بما هو حاصل في ذهنه، حتى إذا سمع اللفظ الدال عليه، شعر حينئذ أنها كانت في ذهنه

وكذلك ربما لم تفصل هذه الأشياء بعضها عن بعض في ذهنه. حتى يرى الإنسان في ذهنه كل واحد منها على حiale^{٥٤}. حتى إذا سمع ألفاظها المتناية الدالة عليها، رآها متميزة في ذهنه

فلدلك يدعي فيما اتفق منها أن لا يشعر به، أو لا يشعر بفصل بعضه عن بعض. إن تعددت ألفاظها الدالة عليها، فحينئذ يشعر بها الإنسان. ويرى كل واحد على حiale. وكثير من الأشياء التي بها يمكن الشروع في صناعة المنطق، لا يشعر بها أو لا يشعر بتفصيلها، وهي حاصلة في ذهن الإنسان.

فيدعي - ادن. متى قصدنا للتنبيه عليها - أن نحصر أوصاف الألفاظ الدالة على أوصاف المعاني المعقولة، حتى إذا شعر بتلك المعاني. وروي كل واحد منها على حiale. اقتضت حينئذ من تلك المعاني ما شأنه أن يستعمل في تكشيف ما في هذه الصناعة.

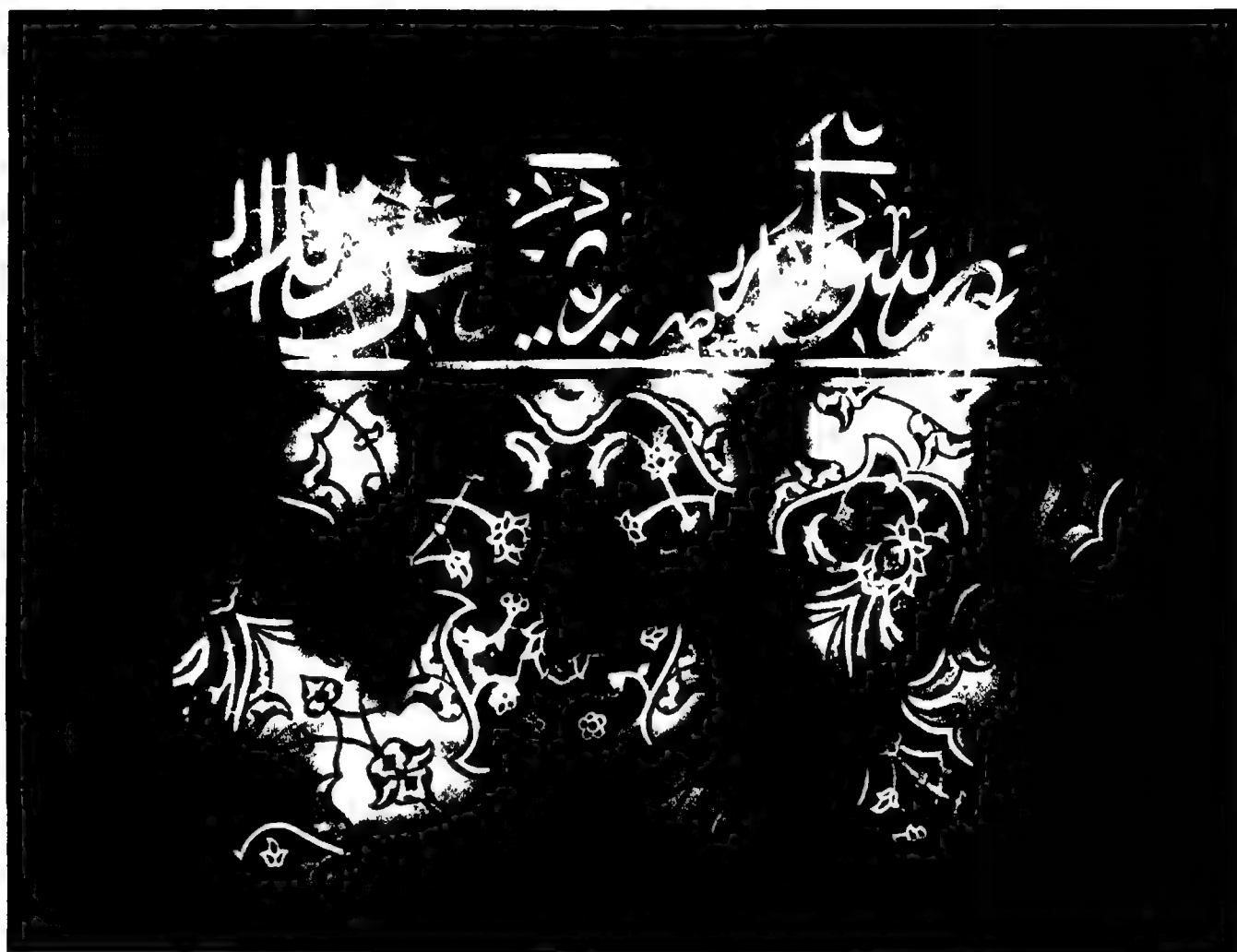
ولما كانت صناعة النحو هي التي تشمل على أوصاف الألفاظ الدالة. وحب أن تكون صناعة النحو لها

(٥١) النأيت ها مراعاة لما بعده.

(٥٢) لا يخلو

(٥٣) معطوف على "مب" ما لا يعرف

(٥٤) على انفراد



تفاصيل من مسعد الشيخ لطف الله اصمهان، ايران، القرن السابع عشر

ونحن إذا كان قصدنا أن نلزم فيه الترتيب الذي توجهه الصناعة، فقد ينبغي أن نفتتح كتاب الأوايل، الذي أسهل الشروع في هذه الصناعة بتعدد أصناف الألفاظ الدالة.

فيجب أن نتدب فيه، ونجعله تاليا لهذا الكتاب. تم الموجود من كلام محمد بن محمد الصاراني. والحمد لله وحده، وهو حسبي.

عناء ما في الوقوف والتسبيح على أوایل هذه الصناعة، أو أن يتولى نحن تعدید أصناف الألفاظ التي هي في عادة أهل اللسان الذي به على ما يشتمل عليه هذه الصناعة، إذا اتفق أن لم يكن لأهل ذلك اللسان صناعة تعدد فيها أصناف الألفاظ التي هي في لغتهم. فلدلك ما بثس^{٥٥} ما عمل، من وطأ في المداخل إلى المنطق أشياء هي من علم النحو، وأخذ منه مقدار الكفاية، بل أنخلق^{٥٦} أنه استعمل الواجب فيما يسهل به التعليم، ومن سلك غير هذا المسلك فقد أعفل أو أهمل الترتيب الصناعي.

٥٥) أي ليس بثس ما عمل، بل نعم ما عمل

٥٦) فعل تمعّب أي ما أحلقه وما أحدره

في ذكرى بستالوتزي

١٨٤٦ - ١٨٢٧

كل معرفة ، فالمعرفة تنطلق من الرؤيا والتحررة ، ومن الضروري بالمثل أن يرجع المعرفة الى الأساس الذي استخلصت منه وأول ما عني به بستالوتزي أن يجعل اعتماد تلاميذه على التحارب العملية في العلوم الطبيعية والرياضة ، بل وفي الدين والاحلاق والتعامل مع الآخرين وعلى المربي أن يعقد تلاميذه على الملاحظة والاعتماد على الحواس وعلى تربية ملكاتهم اللغوية منذ اليوم الأول عن هذا الطريق .

ليس هدف التربية الأولية هو حتو عقول الأطفال بحقائق العلوم وإنما إيماء قواهم العقلية ، ويحب «أن ينتج العلم قوة ، وأن ينتج التعليم مهارة» ، لا أن تكون نتيجة التعليم افساد العقل والنفس والروح .

ويحب أن يقوم العلاقة بين المعلم والمتعلم على أساس الاحترام والفهم المتبادل ، وعلينا أن ندرك بأن محور التعليم ليس المعلم وإنما المتعلمون .

ليس التعليم عرساً أصلياً ، وإنما هو وسيلة لعاية سامية ، ويحب أن يتدرج وفقاً لقوانين النمو وعلم النفس

قد أصححت هذه الآراء بدينية ، على الأقل من الناحية الطرية ، ولكن هذه الآراء استحدثتها بستالوتزي وروح لها ، في عصر كان يحفل ما سميته الآن بعلوم التربية ، أو لا يرى فيها حدوداً . والحديث بالذكر أن بستالوتزي لم يكن مريباً بالمعنى التقليدي ، وإنما كان مفكراً استخلص أفكاره التربوية من خلال نظرة فلسفية شاملة الى الانسان والحياة ، ولا شك أن الأفكار التي نادى بها كانت أكثر أهمية من محاولاته التطبيقية .

نحن نتعلم من أجل الحياة ، لا من أجل المدرسة فالمدرسة ليست غاية ، وإنما وسيلة إذا ذكرنا هذه الكلمات السليطة ، فمن سذكر بستالوتزي . كمربي ورائد من رواد التربية في العصر الحديث . كرائد حاول أن يطبق أهم آراء العصر السويسري في ميدان التربية العملية

ولد بستالوتزي عام ١٧٤٦ بمدينة ريورج سويسرا ، وبدأ بدراسة علوم اللغة والفلسفة ، ثم مارس مهنة الزراعة ، وأسس عام ١٧٧٤ مدرسة لتعليم أبناء الفعراء ، وقد تأثر بستالوتزي بأراء جان جاك روسو في التربية التي عرصها في كتابه الشهير «إميل» ، وذهب الى أن التربية الصحيحة تقوم على الممارسة العملية ومراولة الحرف المحلقة وأهمها الفلاحة والزراعة ، وكان يرى - متأثراً في ذلك بالفكر السويسري - أن باستطاعه أولاد الفعراء تربية مداركهم وملكاتهم عن طريق الفنون الصاعية والمهارات اليدوية ، ووظيفة التربية والمدرسة هي أيقاظ مواهبهم الكامنة ، ومساعدتهم على اكتشاف قدراتهم .

وشر بستالوتزي فصته التربوية المعروفة «ليونارد وجوتروود» (١٧٨١-١٧٨٧) ، ومصوبها هو قدرة المرأة على الاصلاح وعرس المادى ، الساء والأخلاق العملية العاصلة عن طريق نمودها ومشاعرها السامية وتمكن بستالوتزي عام ١٧٩٨ من تأسيس معهد تربوي بمدينة ستر ، ومن الاشتراك مع مجموعة من التربويين في وضع آرائه التربوية موضع التنفيذ

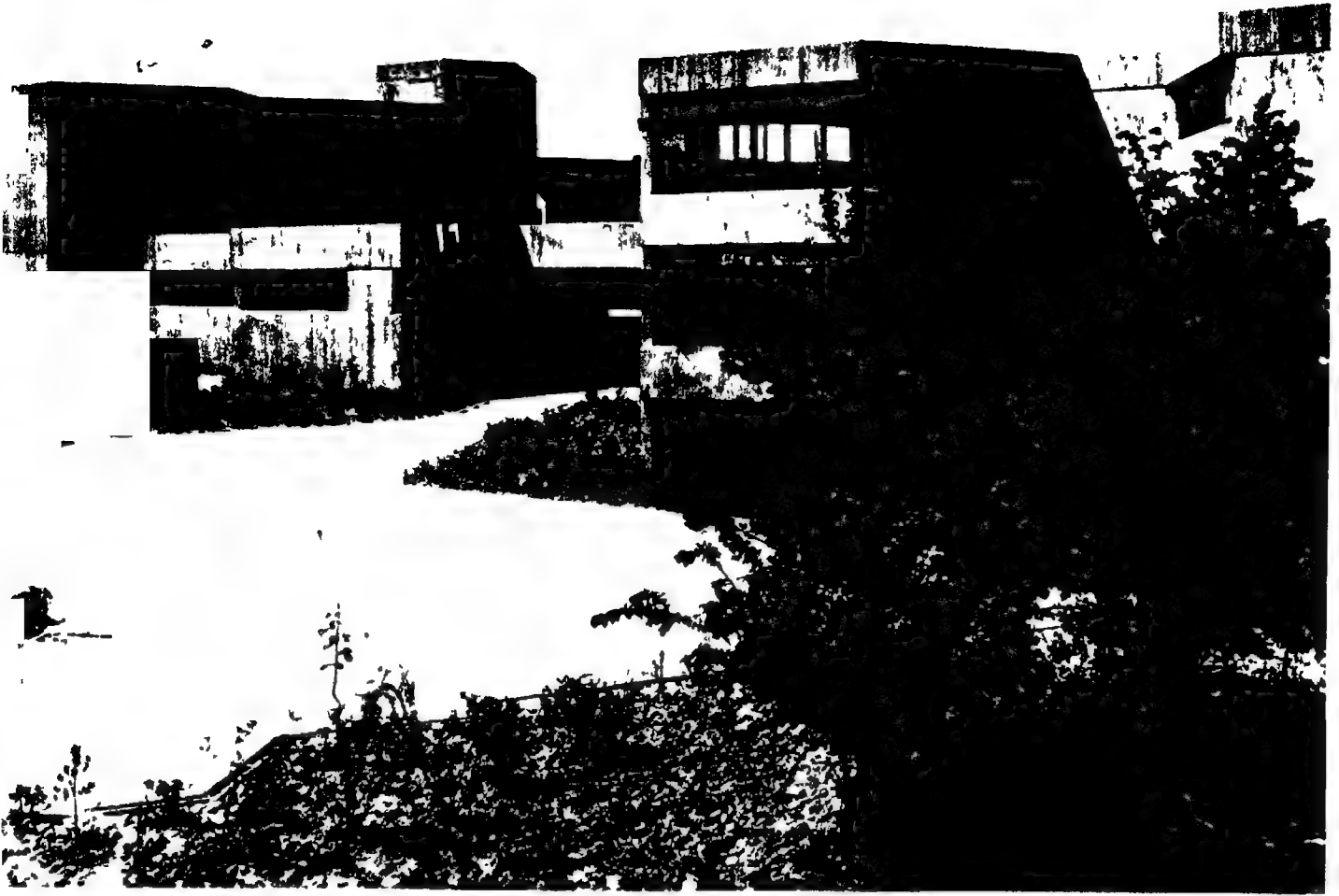
ويمكن تلخيص آراء بستالوتزي التربوية في كلمات قليلة : فالتحررة والممارسة - كما يرى - هما أساس



von G. J. Hoppner

1746 _+ _ 1827

— Sonnet verfaßt in der Zeit dieses
am 18ten am 18ten 1827
Da dieses Sonnet
verfaßt da gleiches, meine
zu folgen der Zeit



مدرسة راينهايم، روتندورف من تصميم المهندسين فالتر وبيا بيتر، ميونخ م.س. ج
أعلى المدخل

ومن الواضح أن يكون المبدأ الأساسي في تصميم مباني المدارس هو أن تتيح أقصى درجة من درجات الاستعادة في الظروف العادية والطارئة، وبالتالي أن يكون طابعها هو المرونة الشديدة.

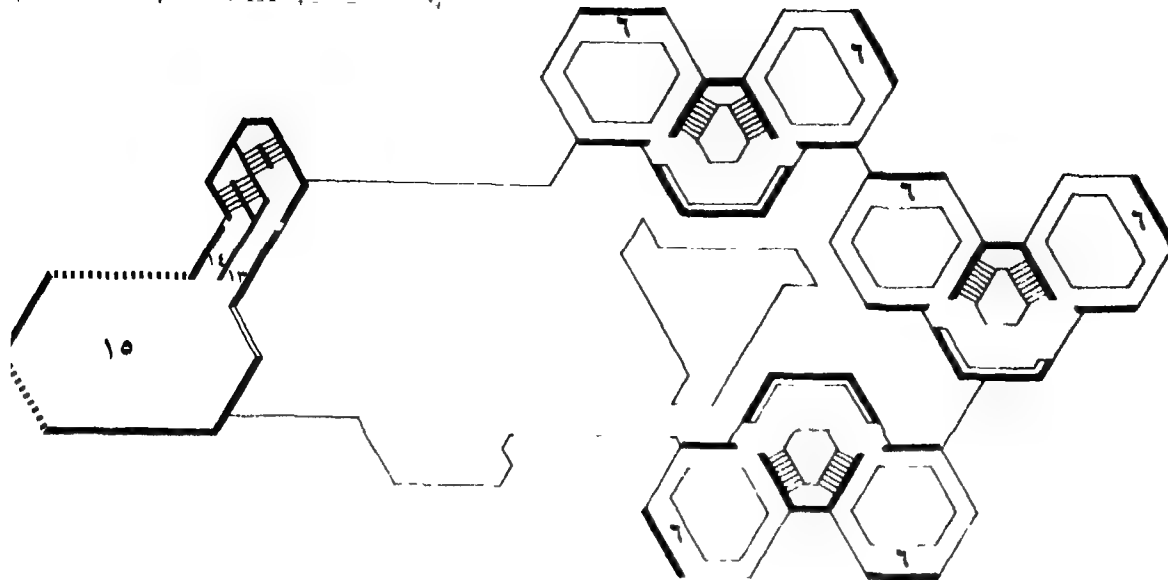
وغني عن البيان أن «المدرسة الجديدة» هي انعكاس لتعبير صورة العالم ولتعبير قيم الحياة والتعليم. فلم يعد من المستطاع الاحتفاظ بمفهوم الثقافة الإنسانية ومثلها الموروثة عن القرون الماضية. إن المشكلة التي تواجه جميع أنظمة التعليم - وبالتالي مصممي المدارس - هي تطوير نظام مدرسي وتربوي متكامل يسمح بالتكيف المستمر مع المتغيرات في ميدان التكنولوجيا والانتاج والحاجات. مهمة المدرسة الجديدة أن تعد الجيل الجديد للحياة القائمة، دون أن تخضعهم لما هو قائم.

والكتاب المذكور يتابع تطور التخطيط في هذا الميدان الهام من ميادين العمارة الحديثة. ومن الواضح أن نظام «الفصول الدراسية» القديم قد استبدل أخيراً في بلدان عديدة بنظام القاعات متفاوتة في الحجم والتي إلى جانب الأعراض المدرسية تخدم أغراضاً ثقافية عامة أخرى (كما نشاهد هنا في الصور المعروضة لقاعات مدرسة روتندورف الألمانية).

والمدرسة وفق هذا التصميم الجديد أشبه بمركز ثقافي - يتلاقى فيه التلاميذ والمدرسون والأداء، ويمتدى عام للمناقشات السياسية ولعروض المسرح والسينما وللحفلات الموسيقية وللمعارض الفنية. ويشير مؤلفا الكتاب إلى أن معمار المدارس الجديدة يعكس باطراد الاتجاهات الاجتماعية والسياسية السائدة في مجتمع من المجتمعات.

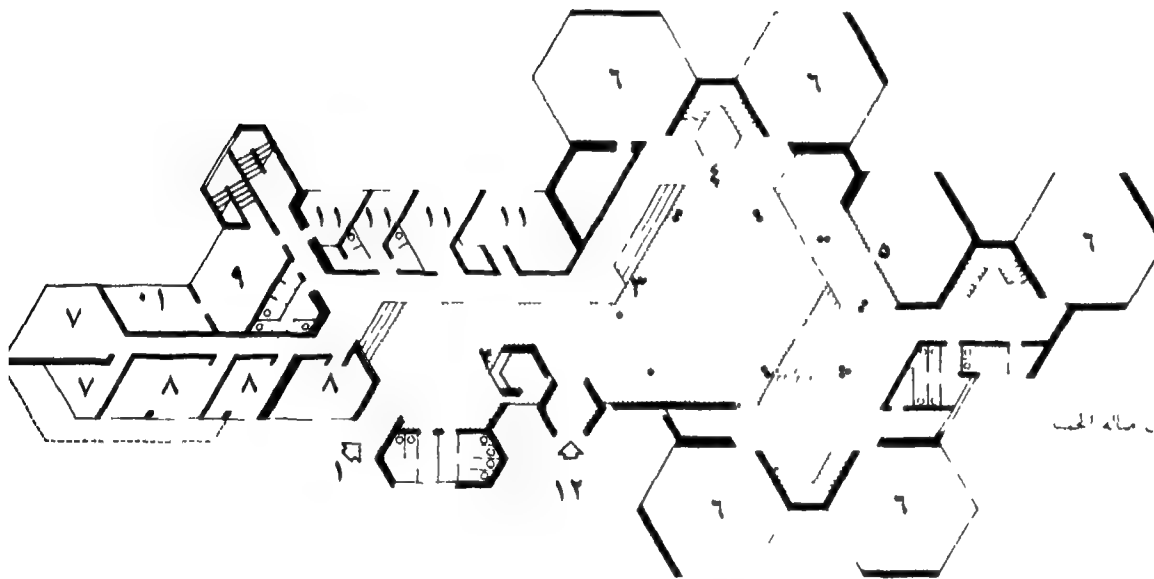
١ ٢٠ ٣٠

مقطع أفقي، الطابق العلوي



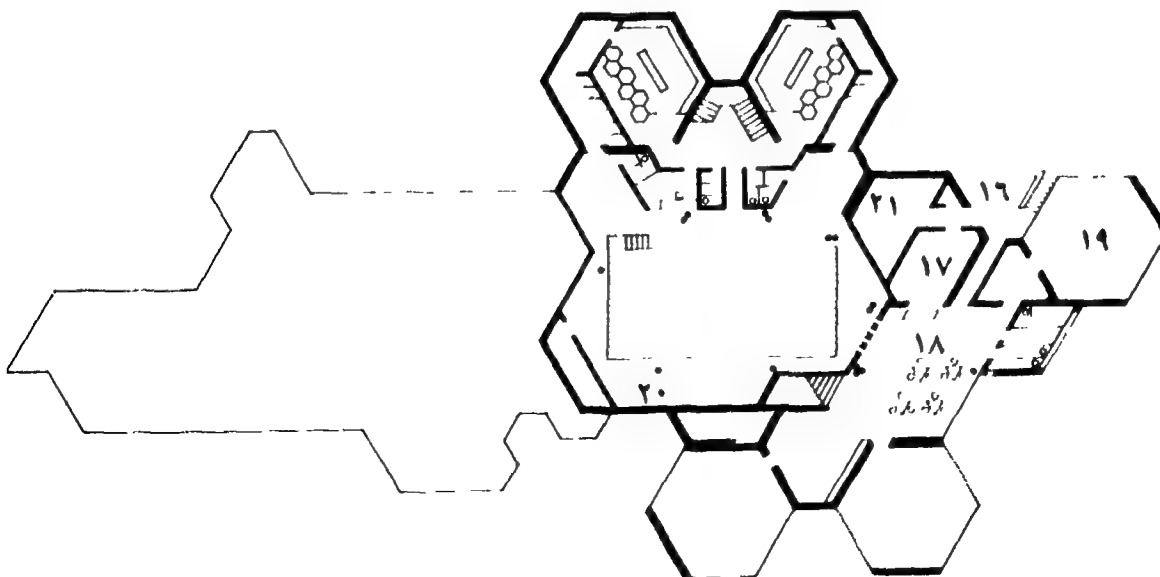
- (١٣) مدخل صالة الحمار
- (١٤) مدخل عام
- (١٥) قاعة صغيرة للحمار

مقطع الدور الارسي



- (١) المدخل
- (٢) حجرة البواب
- (٣) صالة الفسحة
- (٤) حالي
- (٥) المسرح
- (٦) حجرة الدراسة
- (٧) حجرة الحفلات
- (٨) أدوات التدريس المكشوفة
- (٩) مكان طهي الملابس مع باب صالة الحمار
- (١٠) حمام
- (١١) الادارة
- حجرة التدريس
- (١٢) الصاء

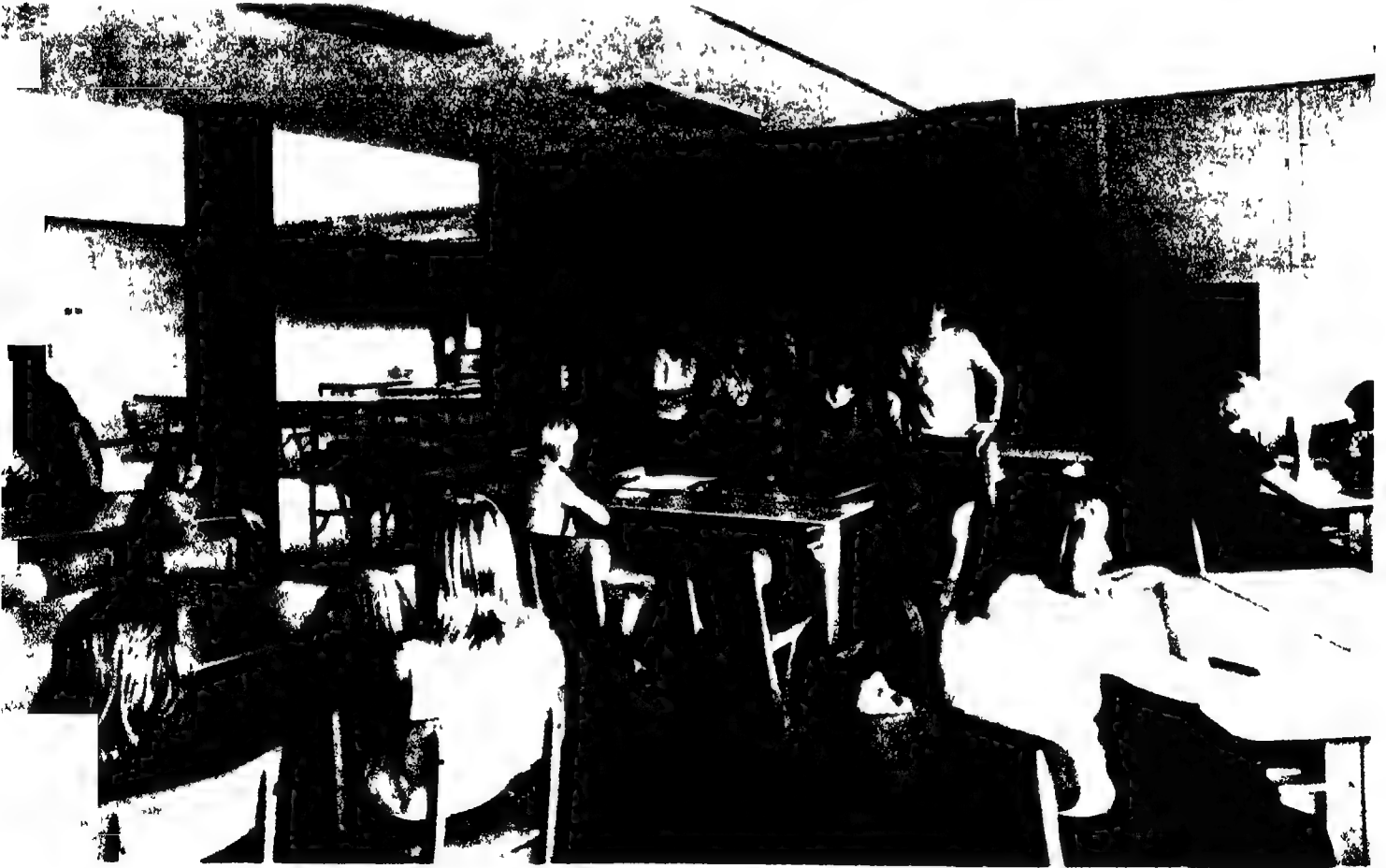
مقطع الدور التحتاني



- (١٦) تسليع الصانع
- (١٧) توزيع النسي
- (١٨) حجرة الشراة
- (١٩) ورشة
- (٢٠) حمام ساحة
- (٢١) الأدوات

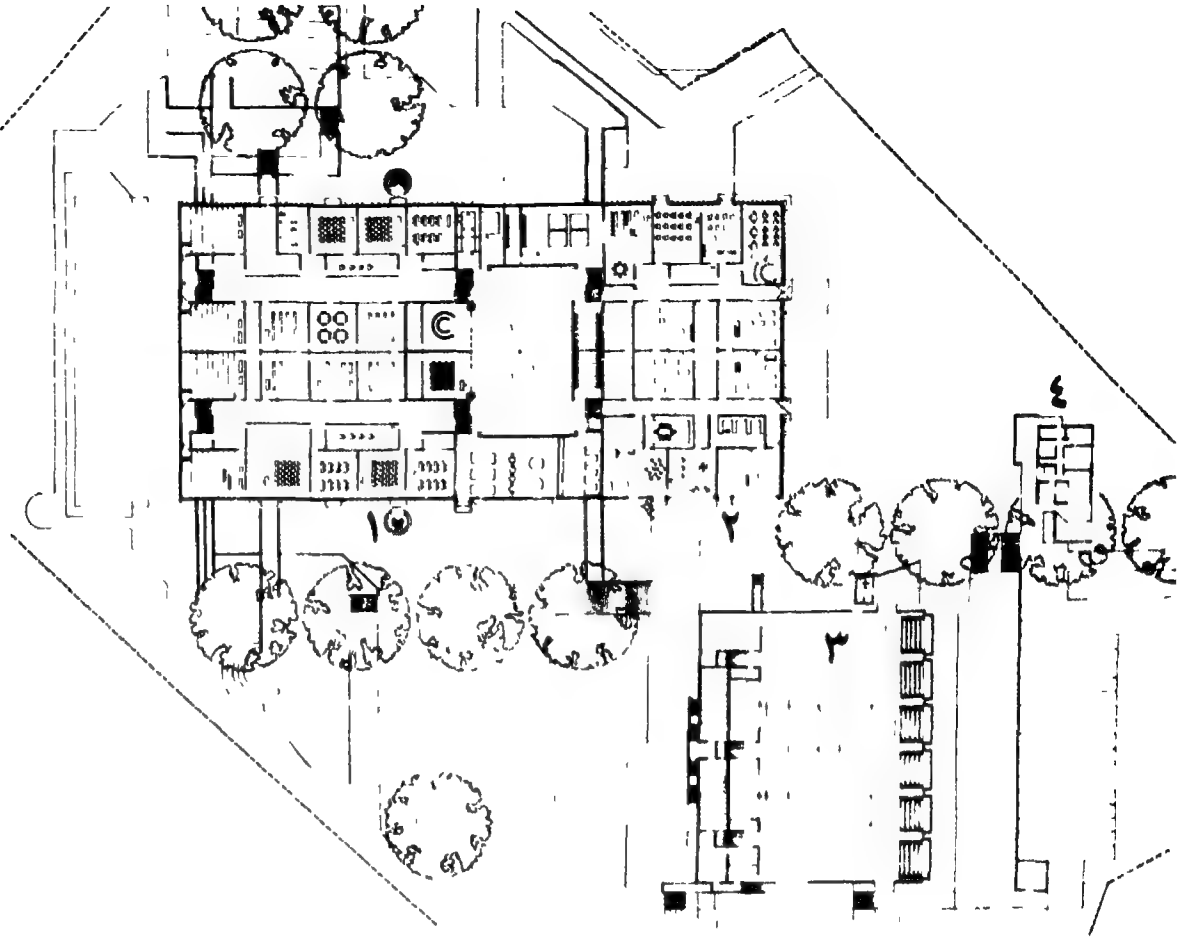


أعلى المدرسة الشاملة بمدينة خلدناح تصميم المهندسين يورجن فريدو وأنتوني كارول، ومعمريد الحلو واسه كوسلا - دارمشتات أسفل قاعة من و



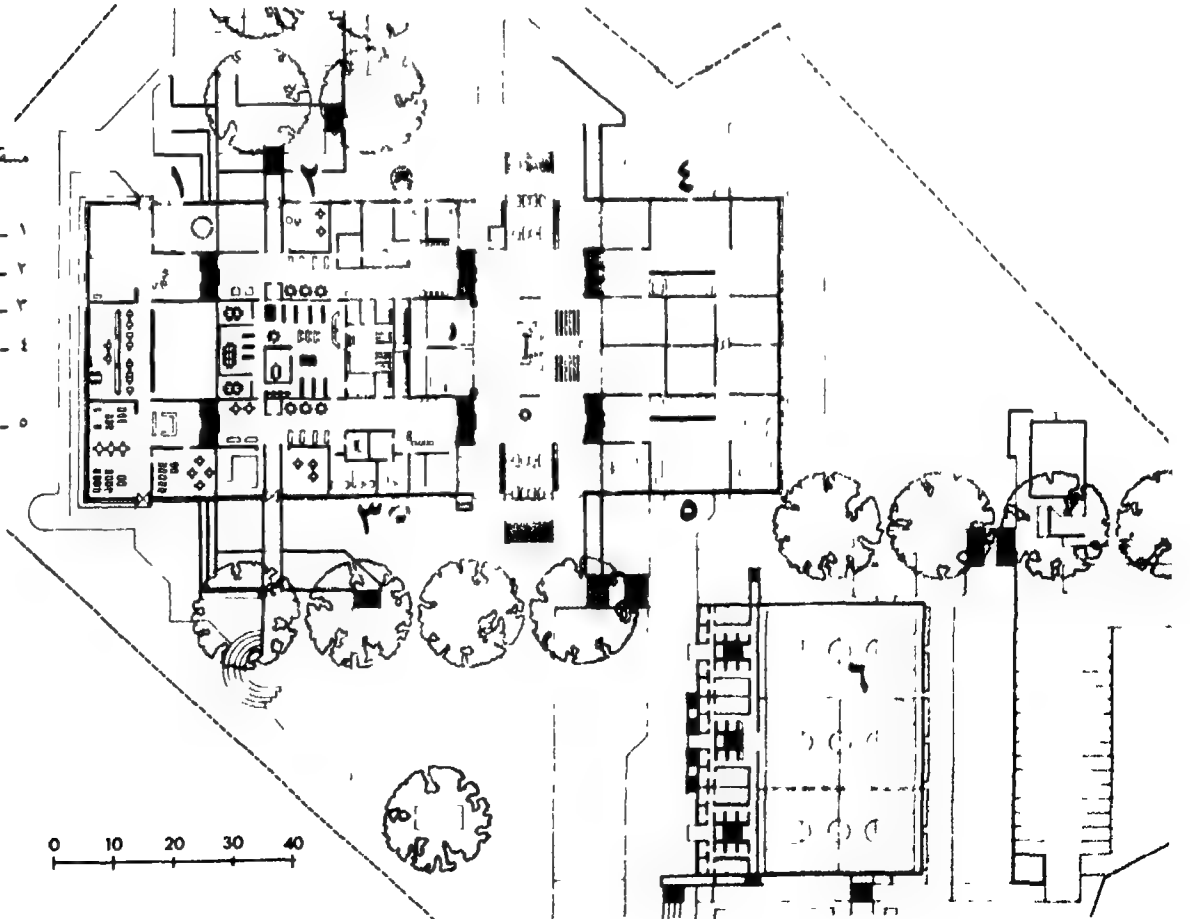
مسقط أفقي ، المستوى الأول

- ١ - العلوم الطبيعية
- ٢ - الهندسة والتكليك
- ٣ - قاعة الحمار
- ٤ - الولى

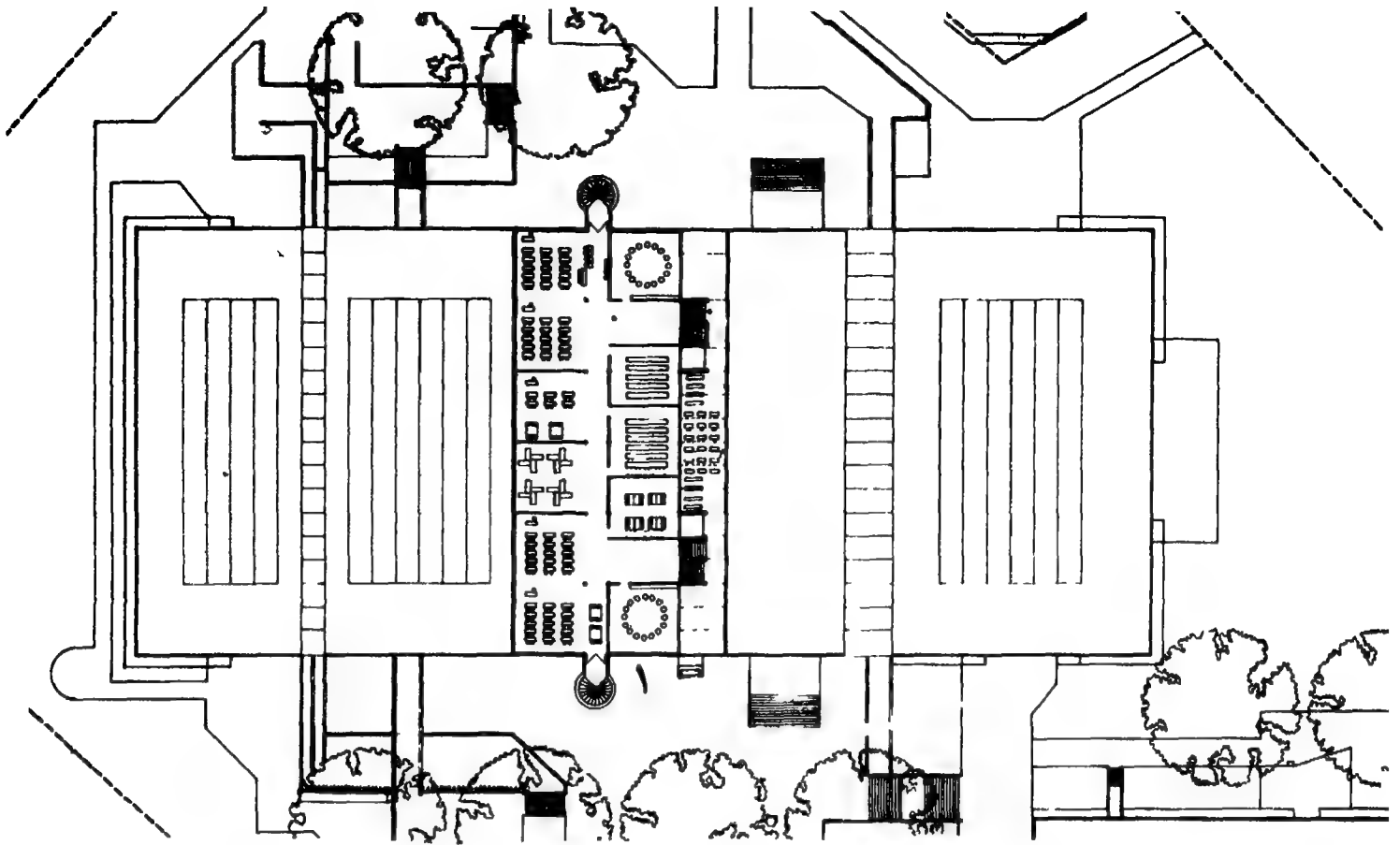


مسقط أفقي ، المستوى الثاني

- ١ - الدروس العامة
- ٢ - الإدارة
- ٣ - المدرسون
- ٤ - الدروس العامة
- ٥ - المصنول العليا
- (للمرحلة الأولى ، متوسط العمر ٧ سنوات)
- (من العام العاشر حتى الثالث عشر)
- قاعة الحمار

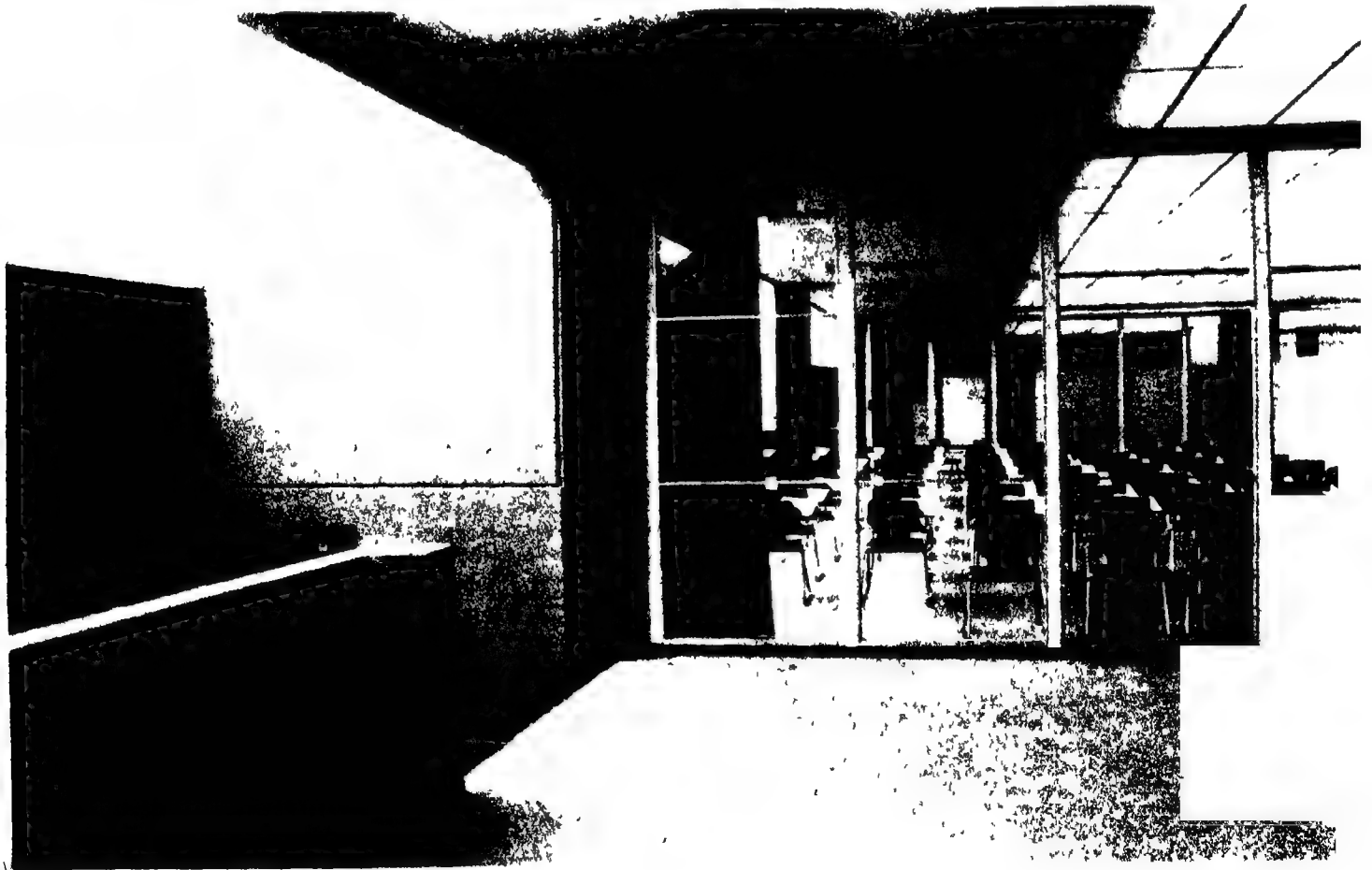


0 10 20 30 40



نوى الثالث ١ - الدروس العامة (للتلاميذ في س التاسعة والعاشر)

أسفل : قاعة من قاعات المصارت كما تبدو من الردهة



أوجه الواقعية في ألمانيا

تعريف :

مرادف كلمة Sachlichkeit الألمانية هو objectivity بالانجليزية، و«موضوعية» بالعربية. ولكن هذه الترجمة اللفظية تشير فحسب الى ما انتهى اليه معنى هذا المفهوم أخيراً، ولا توصح المقصود به في المقال التالي عن «أوجه الواقعية في الفنون التشكيلية».

قد خضع هذا «المفهوم» لتغيرات متعددة، ومن العسير أن نضع له مقابلاً شاملاً، ولا بد أن نستحضر في الدهر حين نقرأ لفظ Sachlichkeit انه مشتق من كلمة Sache أو object بمعنى «شيء» أو «متاع»، فهو يشير في الأصل الى الرغبة في النظر الى «الشيء» «كشيء» كما هو، دون أي اعتبار آخر، ودون الأفكار المصاحبة والأخيلة الدخيلة، أي الرغبة في الاقتصار على «الأشياء» وعلى المراتب والمعطيات، وقد شاع استخدام تعبير Sachlichkeit في ألمانيا بهذا المعنى بعد الحرب العالمية الأولى وما خلغته من دمار مادي وبشري ومن تشاؤم حضاري وشك، امتد أيضاً الى الفن ذاته. وقد استخدم هذا التعبير عامة لوصف حضارة القرن الصناعية حضارة الآلة والمادة والأرقام والواقع وحضارة الجماهير والمدن الكبرى. وفي إطار المعاني السابقة يستخدم مفهوم «الموضوعية» Sachlichkeit في المقال التالي.

لم يفت النقاد أن عودة الفن التشكيلي الى تصوير «الأشياء» و«الشخص» خلال الأعوام الأخيرة هو تكرار لتجربة تاريخية سابقة، ألا وهي تجربة «الموضوعية

الجديدة» في بداية العشرينيات من هذا القرن، وكان معنى هذه الحركة الفنية هو الرجوع عن الأساليب الفنية السائدة من قبل، الرجوع عن «التكعيبية» «والتركيبة» من جهة، وعن الموجه «التعبيرية» التي طغت في بداية القرن من جهة أخرى. وقد أشار الدارسون الى أسباب هذه «الموضوعية الجديدة»، فارجعوها الى الأحوال التي انبثقت عنها الحرب العالمية الأولى وما تطورت اليه ثم نهايتها الفاجعة، وما تبعها من أزمة اقتصادية ومن تضخم فاحل قضى على قيمة العملة، مما حدى بالناس الى التكالب على «القيم العينية» («المتاع» و«الأشياء»)، ودفع الفن في طريق «الموضوعية الجديدة» الى تصوير «الأشياء» المرئية والواقع الملموس والتأكيد على ظاهر الأشياء، دون محاولة لاستكناه المعزى أو الغوص الى الأعماق. كانت «الموضوعية الجديدة» ظاهرة أوروبية صرفة. ولكن «الواقعية الجديدة» في أيامنا الحالية قد تبلورت أولاً في الولايات المتحدة، ومن ثم كان السؤال عن الظروف الموازية أو المشابهة التي انتجتها. من المعروف أن الولايات المتحدة قد وقعت في أكبر أزمة في تاريخها بعد وفاة الرئيس كينيدي ونورط الأمريكيين في فيتنام بفعل سياسة جونسون ويكسون، ثم ما تبع ذلك من كساد اقتصادي. فما أصاب الوعي السياسي الأمريكي من صدوع، بالإضافة الى تزعزع الأمان الاجتماعي، يقاله في «الفن» الاتجاه الى التصوير المطابق للأصل والى تأكيد «شيئية» الأشياء، فالدقة الفوتوغرافية في هذا الفن تفصح عن الرغبة في التعرف على أشياء الحياة اليومية من جديد وامتلاكها أو التأكيد

نها. فالفن التصويري هنا حين يعيد «انتاج» الواقع، يحاول التخلص من الشكوك التي أصابت هذا الواقع أو يحاول كبت هذه الشكوك. ولا تناهض هذه الواقعية لفوتوغرافية Foto-Realismus الفن التجريدي السائد من قبل فحسب، وإنما تشيح بوجهها أيضا عن تيار «الذاتية» المتأرجح بين «اللاشكل» و«فن البوب» Pop-Art ومحاولته المستمرة وضع تصميمات جديدة لواقع خيالي. كان فن «البوب» بمثابة الخطوة التمهيدية لرؤية الواقع كما تصوره آلة التصوير وكما نشاهده في الإعلانات التجارية. ولكن «فن البوب» يطرح أسئلة «ذاتية» عن حقيقة الواقع المعاصر، أما «الواقعية الفوتوغرافية» فقد طرحت هذه الأسئلة جانبا، أو بتعبير آخر أنها قد تركت مهمة الإجابة عن حقيقة الواقع إلى «عدسة» الكاميرا.

هذه «الموضوعية» Objektivismus تناقض أيضا منحنى فنيا آخر موازيا لها زمنيا، وهو الفن المسمى ars povera، فن «الاساطير الخاصة» التي تحاول رؤية الواقع بعقل الطفل الذي يكتشف العالم لأول مرة وتحاول التعبير عن الواقع ببسط الوسائل و«الوسائط». وبديهي أن هذا الأسلوب الفني ليس شريكا «للواقعية الفوتوغرافية»، وإنما يمثل بايغاله في «الذاتية» إلى أقصى الحدود النقيض المضاد، وليست بينهما روابط ما خفية أو دياليكتية.

نصادف نفس الموقف في ألمانيا الاتحادية. فالواقعية واللاواقعية يمثلان طرفي نقيض، ولكن يبدو أن هناك محاولات شتى للربط بينهما وعبور الهوة التي تفصلهما. لم تكن الواقعية الفوتوغرافية في صورتها الرديكالية هي القاعدة في ألمانيا الاتحادية. فلو اخذنا الرسام جرهارد ريشتر G. Richter على سبيل المثال، فسنجد أنه بجانب صور لقطاته الفوتوغرافية المطموسة يرسم أيضا لوحات توضيحية مجردة. وبالإضافة إلى ذلك فليست «واقعيته» شديدة التطرف كما هو الحال عند الفنانين الأمريكيين. فهو يصور الأشياء كما تبدو من خلال

«الوسائط» الفنية (آلة التصوير، الإعلانات . . .) أكثر مما يصورها كما توجد في الواقع. فعلى خلاف فنانين «الواقعية الفوتوغرافية» الأمريكيين، فهؤلاء يطمحون أكثر ما يطمحون إلى التفوق على قدرة الكاميرا على تسجيل الواقع، يبدو الواقع المصور في لوحات ريشتر باهتا غير واضح المعالم أشبه بالطيف.

وينطبق نفس الشيء تقريبا على واقعية الرسام مالتة سارتوريوس M. Sartorius، فهذا الفنان يستند في لوحاته في الأغلب على تصاوير الوقائع الماضية الموهلة في القدم. وبالإضافة إلى ذلك نراه يطمس سطوح الأشياء بطريقة شبه انطباعية، بواسطة خليط مضطرب من الخطوط الدقيقة.

إن نطاق هذه «الواقعية الفوتوغرافية» في ألمانيا الغربية ضيق للغاية إذا ما قيس بتيار «الواقعية الموضوعية» التي تعود أصولها دون شك إلى حركة «الموضوعية الجديدة» Neue Sachlichkeit في العشرينيات. اتجهت «الموضوعية الجديدة» إذ ذاك كما نراها في أعمال كنولد Kanold وشريمف Schrimpf وشاد Schad إلى التنصل من جميع التيارات الطليعية السابقة (مما جعلها بشكل ما تمهيدا للكلاسيكية الزائفة في العصر النازي)، ولكنها بالرغم من ذلك اعتنقت أيضا مبادئ الفن التكعبي. بل إننا نجد بيكاسو ذاته يتحول في لوح أشكال النساء والمهرجين الضخمة إلى تصور الشخص دون التخلي عن التنظيم التكتوني الهندسي الواضح للصورة، الذي كان من رواده سيزان Cézanne. وقد أثر بيكاسو وإنجريس Ingres وسيزان على «الموضوعية الجديدة» في ألمانيا، هذا بالإضافة إلى التعلق الألماني القديم بتصوير دقائق الأشياء. وتشير على وجه الخصوص المجموعة المسماة تسبرا Zebra (ناجل Nagel واسموس Asmus وأولريش Ubrich واشتورتيكر Störtebecker) إلى هذا التراث. ويضيف الرسامان جنكينجر Genkinger وويرند Berndt إلى ذلك الألوان الزاهية تحت تأثير فن البوب،



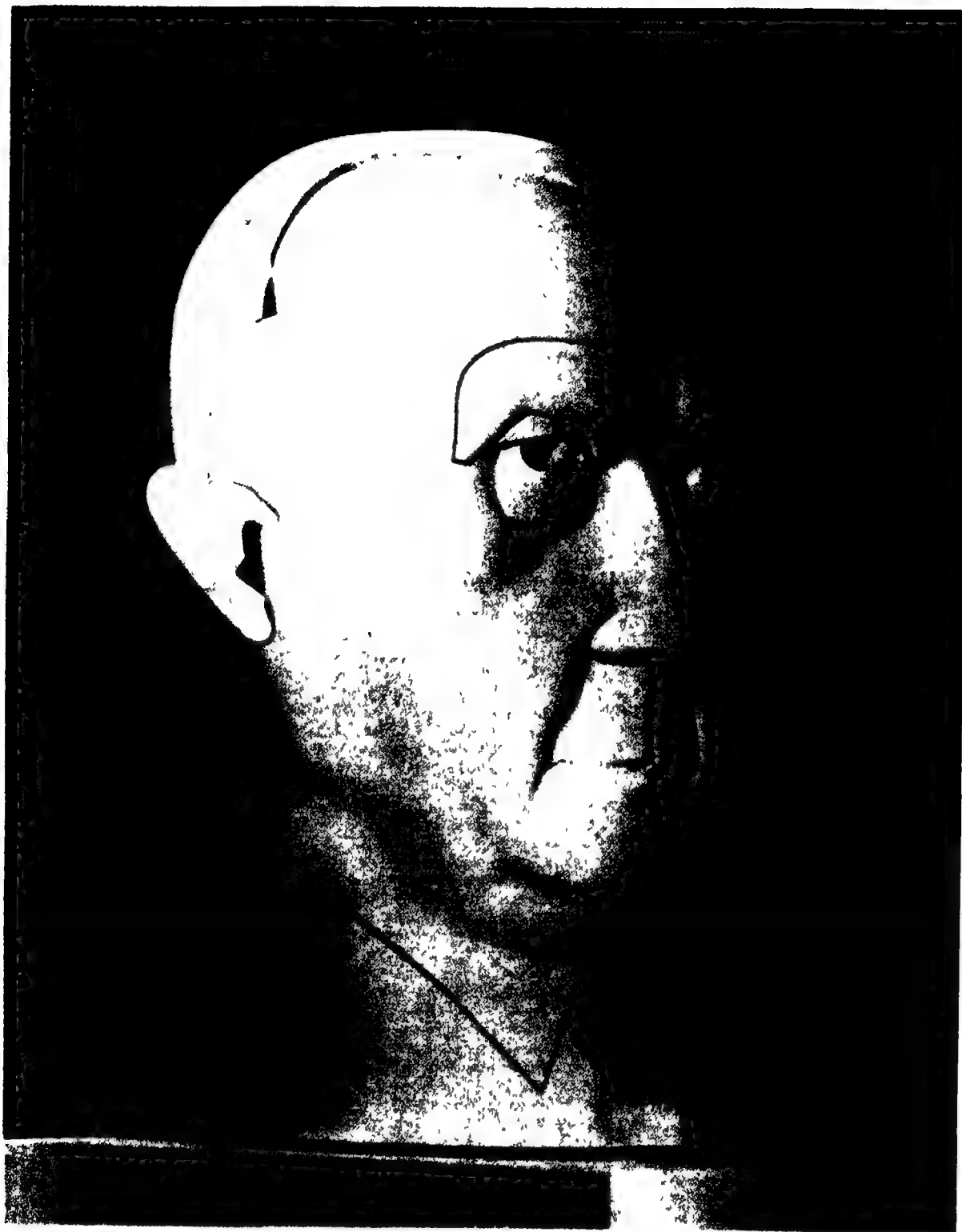
نون اريم، من رواية اخرى، ١٩٧٦ تصوير جالوي بول، برلين



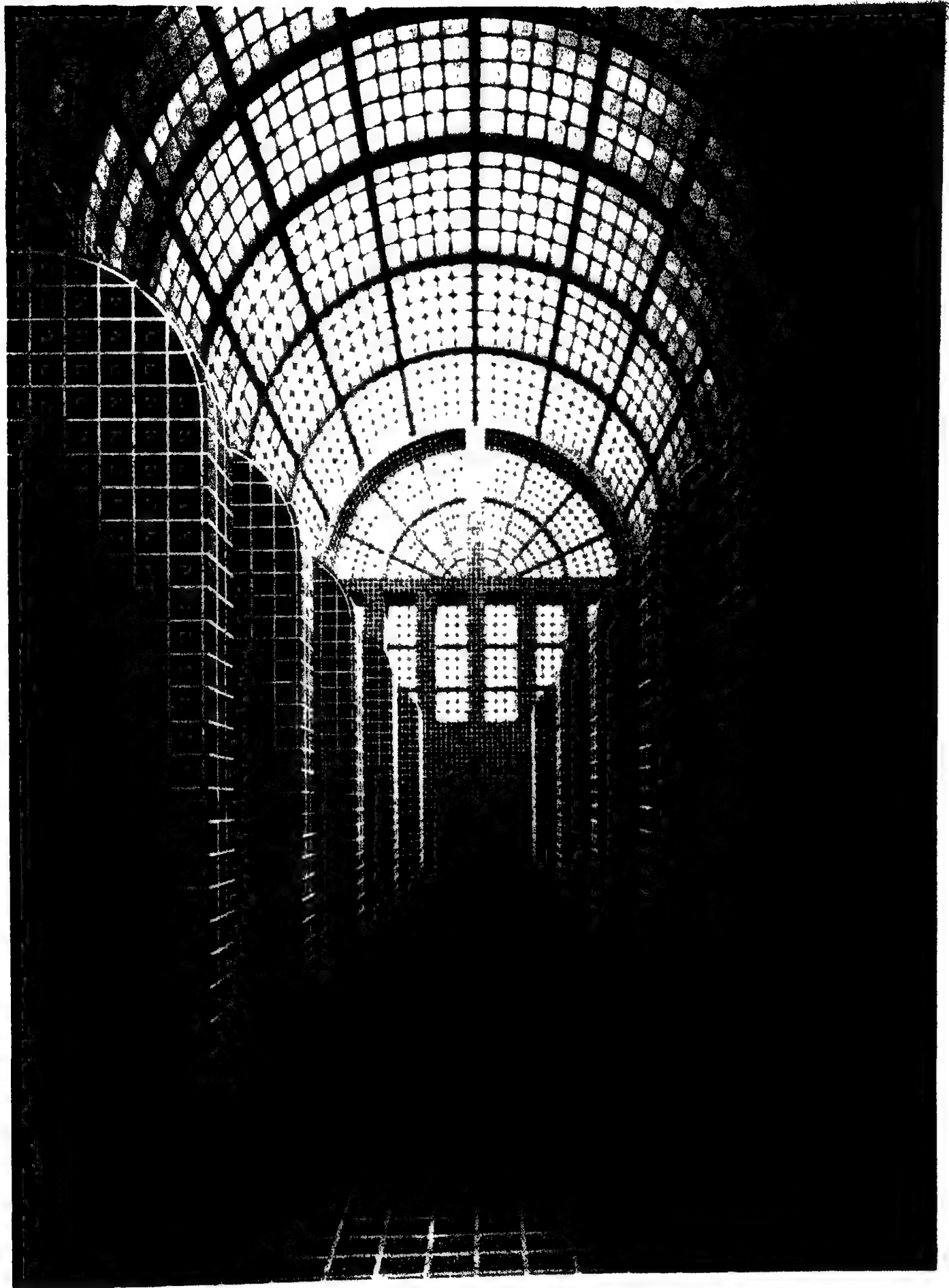
فرانس جيتش، وحه، جان فريديريك شيدر، حاليري مدينة فولغرووح



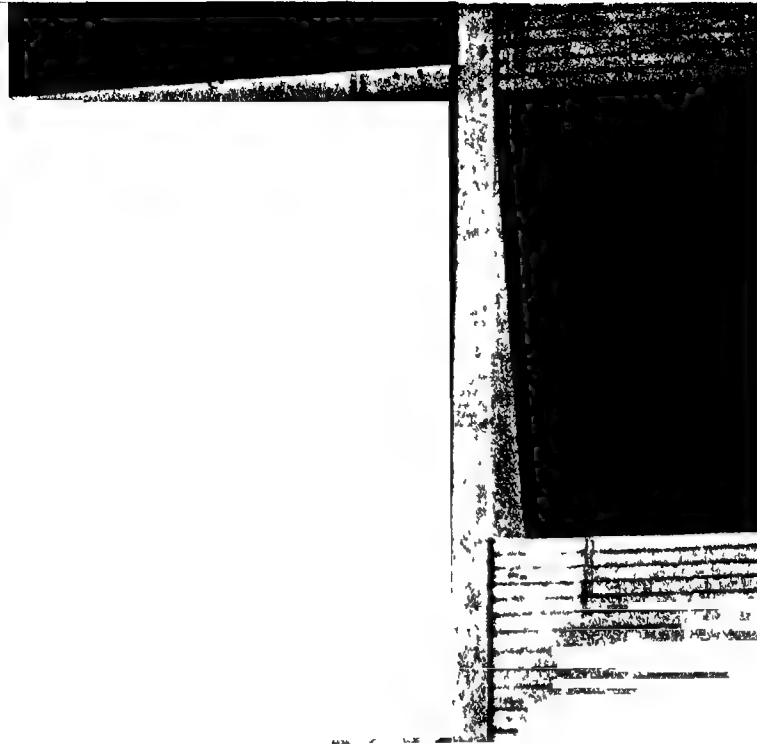
يواحيم شميناو شحوص سائبة نصف تحمل ماروكة، ١٩٧٤



لويس بربور آراء رجل من رجال الدولة، ١٩٧٤



هریتر رویتز، حمام عمومی، ۱۹۷۳



مارتین اولیچ (من موالید عام ۱۹۴۵ مقاطعة تورنج، ویقیم حاليا مقاطعة کارلرروه)، مساکر تملیک

النقدية والواقعية الموضوعية لهما جذورهما السابقة، ورغم هذا الارتباط فالمضامين مستمدة من الحاضر القريب. فكلوس فوجل جزانج K. Vogelsang هو وريث الرسام جورج جروش G. Grosz، وهو يصب بخرشته اللاذعة على أنماط الناس المعاصرين وعلى مسار الحياة المعاصرة، فوجهة هذا الفن اجتماعية نقدية، على أنه دون أبعاد سياسية جديدة، وهدفه مساندة القدرة النقدية والحلقة للمشاهد. وهذا الفن الواقعي يعتبر واقعيا أيضا من حيث تقييمه لقدرته على التغيير الاجتماعي، فهو أقرب في ذلك إلى الكاريكاتور السياسي الذي يمتنع العقل. ولا تختلف عن ذلك كثيرا الواقعية الساخرة المازحة كما تمثلها شخص يوحنا جرتسكه J. Grützke وتوماس بايرله Th. Bayerle، وإن مال الأول إلى الضحك الأصفر والثاني إلى المراح. ومن الواضح أن الأول قد تأثر بمدرسة الرسم الأكاديمي الساحر في القرن الماضي والثاني بفن الكاريكاتور المستوحى من الخطوط الخارجية للأشكال. كذلك عبر تراث «التعبيرية» عن نفسه فيما سمي بحركة «التشخيص الجديد» Neue Figuration. وقد استعارت هذه الحركة الكثير من ملامح رسوم الأطفال ورسوم الخواطر، ووجدت لها أنصاراً في ألمانيا، مثل هنز بلتشيك H. Platschek ومجموعة ميويخ «شبور» Spur (ريم Prem وفيشر Fischer وتيسير Zimmer والرسام مارت شميت M. Schmid، وتلاميذ الرسام التعبيري المتأخر حريز هابر Grieshaber) (شازر Schanz) وانتيس Antes (اشتورر Stohrer). وقد ساهم انتيس في تدعيم أسس هذا الاتجاه من خلال حوار مع الرسامين التشكيليين ليجر Léger وبكمان Beckmann. ونجد «الشخص» في لوحه أشبه بشعار مسطح، في حين يتجه مثلا هنكه Hancke وكيثسل Kitzel وبرود فولف Brodwolf وفوسمان Fußmann إلى الاهتمام بطبيعة الشخص واللينة الهشة وما ينعكس عليها من آثار بربرية العصر. ونلاحظ أيضا تأثر الفن التصويري أخيراً بالانطباعية

هذا في حين يخفف بيتر درهر P. Dreher من غلواء اللون تماماً مضافاً على اللوحة مسحة رومانسية شاعرية، وبذلك يواصل بشكل ما التراث الرومانتيكي الألماني كما مثله كاسبر دافيد فردريش (انظر فكر وفن رقم ٢٤)، على أنه في التفاصيل يحتفظ بجو الحياة اليومية المعاصرة واضحاً. من بين الرسامين الألمان مجموعة كبيرة تمثل تيار الواقعية النقدية، ويجب أن نميز بينهم وبين الواقعيين الاشتراكيين، رغم اتجاه النقاد الإيديولوجيين إلى الربط بينهما. وفي السنوات الأخيرة قام نقاش عارم حار حول الأبعاد السياسية للفن الملتزم، ولكن هذه الموجة قد انحسرت أخيراً. فقد أوضحت معارض الفن السياسي المختلفة الحبر المحدود الذي يدور فيه هذا الفن، كما بينت الحرية اليومية حدود الفاعلية التنويرية والتربوية لهذا الفن السياسي إذا ما قيست مثلاً بالأثر المتخلف عن مقالة افتتاحية في الصحف أو القدرة الإيحائية لتعليق تليزبوني. ويمكن أن نصف التزام الواقعيين النقاد الممارس اليهم بأنه الترام خلقي أكثر منه سياسي حزبي. وعلى أية حال فالقناعات السياسية لهؤلاء الفنانين لا تنعكس بطريق مباشر على إنتاجهم الفني. إن صراع هؤلاء الفنانين مع «الشكل» يصل إلى حدود اللاشكل وإلى التجريد. فقد بدأ مثلاً الرسام سيغفريد بيوهوز S. Neuenhausen كفنجان تجريدي، ثم أضاف إلى التجريد عناصر من الفلكلور، نقلاً عن أقنعة الكرنفال وعرائسه. وبلاحظ أن «الموضوعية الجديدة» في العشرينيات قد استوحت أيضاً الفن البدائي وتأثرت به، فإبدو في لوح «الموضوعية الجديدة» من «واقعية سحرية» هو من نتاج التأثر بطرق التعبير «الجامد» المشابه لتعبير الدي المألوف في فن الهواة. فالواقعية النقدية عند اوتو ديكس O. Dix أو عند جورج جروش G. Grosz تستعين بالقدرة التعبيرية لأوضاع الجسد الغريبة والوجه الجامد. وهكذا ترتبط هذه الواقعية ارتباطاً وثيقاً «بالتعبيرية» التي عمدت إلى التشويه والتحريف لتصعيد القدرة التعبيرية وتجاوز الواقع. فالواقعية

فهي تتمسك بمبدئه الأساسي القائل بوجود نطاق
الصورة مع مسطح الحائط، أي أن تتشكل على هذا
المستوى دون أن تكتسب أبعاداً أخرى، أي دون أن
تفتح نافذة في الحائط.

ويلتزم هذا المدأ منحى آخر من ساحي تصوير
الشخص، يمكن أن يطلق عليها «الواقعية الانتقالية» وتقوم
على التحريد النسبي وعلى التلميح، وتمثلها أعمال كريج
Krieg وبشأن Baschang وفوره Voré، فهؤلاء
يصممون الشخص كطيف أو صورة خيال طل أو ظل
منعكس على حائط.

وإجمالاً فالرسم التشخيصي في الفن الحديث وخاصة في
ألمانيا شديد التنوع، مثله في ذلك مثل الرسم التجريدي.
ويقف الإنسان في بؤرة هذا الفن كموضوع للعرض
والتصوير لأساس شكلية وسيكولوجية وسوسولوجية. على
أن فن التشخيص لم يقص فن التحريد عن
مسرح الحياة الفنية، بل يمكن القول إن تصوير
الشخص قد نشأ في حالات كثيرة كرد فعل للفن
التجريدي مع استخدام وسائله وتطويعها لأغراضه
الخاصة، مما يجعل أيضاً فن الشخص الجديد شيئاً بين
بين. ونلاحظ بوضوح زعة هذا الفن المستمرة إلى الرجوع
إلى تاريخ الفن وإلى استلهام روائعه القديمة والحديثة. وفي
بعض الحالات تؤدي هذه النظرة إلى الوراء إلى حلول
سلفية بالية، على أنها في حالات أخرى تعني تعميق
الوعي التاريخي للفن الحديث، وإحياء الموروث كسند
للإبداع المستمر.

الألمانية الماضية، واتجاهه إلى الارتفاع بالوسائل
الانطباعية إلى «التعبيرية»، كما فعل كوكشكا من قبل.
ومن رواد هذا الأسلوب كلوس ارنولد K Arnold وجورج
بازليتز G Beasltz وماكس كامبسكي M Kaminski
وماركوس لوبيرتز M Lupertz وهرمان ألبرت H. Albert
وكذلك كلوس بوسمان.

وتبدو السريالية الجديدة في صورتها التقليدية، ويطلق
عليها الناقد رينيه هوكه R. Hocke حركة «الماريزم الجديدة»
Neo-Manierismus. ويرى هذا الاتجاه في الرسام دالي
Dali مثله الأعلى، ويتجه مثله إلى قلب الحماليات رأساً
على عقب وتحريمها إلى العث. ولا عراة أن نحد العنانين
فوندرليش Wunderlich وينسن Janssen يوغلان في
اقتناس مقاطع الصور مباشرة من أعلام الفن الكلاسيكي
والرومانتيكي، ويبالغان في ذلك إلى حد الانتدال
والاصطناع الدرامي. ونرى الفسان تومكينز Thomkins
ينكب على حيل التماموفوره (الصور المشوهة)، وبالرغم من
ذلك فنحاه يحمل بصمات فن التصوير الحديث كما طوره
بول كلي. وبلاحظ اهتمام فن التصوير بوضع الشكل
موضوع التجريب، كما شاهد في صور الشخص التي
تستخدم «الشخص» في المقام الأول كمجموع من
المقاطع المستقلة المنفصلة لأغراض هندسة الشكل واللون.
ومن فناني هذا اللون جيكي Geccelli ومدهوف
Mindhoff ودورج Doring وباشلاكوف Baschlakoff.
ويقف هؤلاء على حافة الواقعية. ولا شك أن «التكعيبية»
هي المدرسة التي تخرج منها فن التشخيص التركيبي،

*O Grossherziger und Erbarmender
sei gelobt, o du Allmächtiger!
Vater aller Geschöpfe.*

*Deine Nahrung kauft man nicht.
Du allein gibst einem jeden
das, was die Menschen nicht verkaufen können.*

*Der Weise kennt die Berechnungen nicht,
er hat keine Schulden, keine Sorgen.
Warum fürchte ich dich, o Hunger?*

د. مصطفى ماهر

نسبية الحقيقة

بين باول شالوك ومحمد كامل حسين

«إننا نجهل ماهية الأشياء وحقيقتها المستقلة عن إدراك الحواس جهلاً تاماً. إما لا ندري من الأشياء إلا كيفية إدراكنا لها.» بمعنى أننا ندرك من الأشياء بقدر ما نستوعبه منها بإدراكنا الحسي والعقلي، وبمقدار ما تخلفه أو تأثيره لدينا من إحساسات وصور، ووفق ما لدينا من خبرة.

ليس في وسعنا أن ندرك العالم في حد ذاته، أي كما هو هو في الحقيقة، وإنما ندركه من خلال عقل يتأمله ومن مطار إنسان يتطلع إليه.

عرض «نظرية المعرفة» هذه إيمانويل كانت في مؤلفه الشهير «نقد العقل الخالص»، وصارت هذه النظرية فيما بعد من المعارف العامة.

وقد انعكست «نظرية المعرفة» هذه على الأدب وعلوم الأدب، إذ أوضحت أن الكاتب أو الراوي الذي يتصور أو يدعي أنه بصور الحقيقة كما هي، أو تصويراً موضوعياً تاماً دون نقص أو زيادة، إما سادح أو مخدوع، فهو في جميع الحالات يصورها من خلال مطاراً. وقد واحة الأدباء هذه القضية بوسائل متعددة. والمقال التالي يعرض لجانب من هذه القضية عن طريق المقارنة بين قصتين، إحداهما عربية والأخرى عربية.

وقعت طوبلا عند قصة «حريمة شنعاء» لمحمد كامل حسين وقصة «إدوارد» لباول شالوك^٢، فقد جذبني ما بينهما من تشابه في المعالجة على الرغم من أن كلا منهما قد كتب مستقلاً عن الآخر، ومن أن احتمال اتناع أحدهما

الآخر غير قائم على الإطلاق. ويكاد الاهتمام الأول لكليهما في القصتين أن يكون متجهاً إلى التأكيد على نسبية الحقيقة، ولست أعني بذلك نسبية الحقيقة في حد ذاتها، ولكن نسبية الحقيقة كما يدركها الناس أو كما يتصورونها. وكأما تتوسط الحقيقة الخالصة محالاً على هيئة شكل هندسي كثير الزوايا يقف في كل زاوية منه إنسان يتطلع إليها، فهو يدركها من وجهة نظره الذاتية وهو يختلف في تأويلها عن الآخرين. فإذا يفعل الأديب السائح عن الحقيقة؟ هل يتجاوز هذه الاختلافات ويصرف عن هؤلاء الواقفين في روايا الشكل الهندسي ويدفع وحده إلى الحقيقة فيدركها هو ويصورها؟ لا شك أن هذه طريق من الطرق التي سلكها الأدباء ويسلكونها. ولكنها ليست الطريق الوحيدة. فهناك من سيعترضون عليها ويقولون: إن الأديب انحاز إلى رواية بعينها وقدم لها صفحة من جوهرة كثيرة الصفحات، فلم يزد عن الوقوف في ركن من أركان كثيرة وأرسل منه سمعه وبصره وعقله وقله، وترك الأركان الأخرى كلها، فجاءت حقيقة ساقصة.

وهكذا تولدت أساليب المعالجة التعددية. فهذا هو جونتر حراس Gunter Grass في رواية «تخدير موضعي» Örtlich betäubt يعدد المستويات التي تقوم عليها

(١) يعود الفصل في إيراد هذه القضية لأول مرة في ميدان الأدب إلى المؤلف التالي

Kate Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910

(٢) انظر «ألوان من الأدب الألماني الحديث» دار صاور، بيروت ١٩٧٤

العلاقات بين الناس والحقيقة ويتبع طريقة الخطوط المتوازية أو طريقة الطبقات التي يقوم بعضها فوق البعض الآخر في وقت واحد أو طريقة المستويات المتزامنة. أما محمد كامل حسين فهو يعدد المستويات أيضاً، ولكنه لا يصفها متوالية متزامنة بعضها فوق البعض الآخر، بل يرتبها متجاورة متتالية متعاقبة. ولنا بعد أن نطالع التقريرات المتعددة أن نُقيّم نحن - القراء - الحقيقة، لأن الأديب لا يقيمها لنا، وإن حرّضنا على تغليب سبيل على سبيل، ومفهوم على مفهوم. كذلك يفعل پاول شالوك في قصته التي طهرت بعد قصة محمد كامل حسين بأكثر من عشرة أعوام.

والأديب العالم محمد كامل حسين عنيّ عن التعريف، فليغفر لي هذه السطور الموجزة التي يدفني الحرص على الوضوح إلى تقديمه بها. ولد محمد كامل حسين في عام ١٩٠١ ودرس الطب في مصر وابتغى وأثبت حداثة فائقة في ميدان تخصصه الدقيق وهو جراحة العظام كما برع في الأدب قصاصاً وناقداً ولغوياً، وطهر نأملات فلسفية وأخلاقية تشهد على نبل المقصد وعمق الفهم. وتقلب بين المناصب المختلفة فكان أستاذاً وعميداً ومديراً للجامعة، ونشر رواية «قرية طالمه» - التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والهولندية - ومجموعتين من المقالات باسم «متنوعات»، وكتاباً في الأخلاقيات بعنوان «الوادي المقدس» وأعمالاً مختلفة مبعثرة في المحلات قد نأخذ بعضها في محلة «الكاتب المصري» وفي «محلة الهلال» وقد لا نجد لها فنسبها من الأديب نفسه يخرجهما لنا من بين أوراقه الكثيرة.

وهكذا أعثرنا المصادفة على قصة «جريمة شنعاء» التي ظهرت في مجلة الهلال بالقاهرة عدد مارس ١٩٦٢ الصفحات من ٦٧ إلى ٧٦. وتدور القصة حول شاب في العشرين من عمره قتل بنتاً عن غير قصد فحكم المجتمع عليه - أو الإنسانية - بالموت. وقد تظن لأول وهلة أن الجريمة الشنعاء واضحة كل الوضوح، فهي جريمة هذا

الشاب الذي قتل البنت، ولكنك لن تلبث أن تشك في هذه «الحقيقة» وتتساءل عن إعدام الشاب الذي دفعه حرمان تولد عن الظروف الاجتماعية الشاذة إلى محاولة التقرب إلى بنت جميلة مغرية ليحس بآدميته فإذا بها تموت بين يديه دون أن يكون قد عمد إلى القتل أو تمناء، أليست هذه جريمة شنعاء أخرى؟ أو لعلها أن تكون هي الجريمة الشنعاء؟

هذه التساؤلات لا تعني أن القضية تفتقر كل الافتقار إلى البيانات الثابتة التي لا يصل إليها الشك، أو التي يحور لنا - من وجهة نظر الأديب - أن يبي عليها رأينا. فهو إذا كان يبدأ القصة بفعل «تساءل» جاعلاً من التساؤل سبيلاً إلى قضيتته، وإذا كان يدعم هذا التساؤل الشك منذ البداية حيث يصور الشاب بعد الاستماع إلى حكم الإعدام وقد ارتاح باله بل نعم بما يمكن أن يكون السعادة، فهو في الفقرة التالية يعرض بياناته على حير نحو يعرض عليه العلماء بياناتهم. والأديب لا ينسى في الوقت نفسه موضوعه الأساسي الذي شغل به في كثير من أعماله: مقتل إنسان واحد على أمل محو عار أو خطيئة الإنسانية (انظر: قرية طالمه، وانظر أيضاً: الوادي المقدس ص ١٣٨ و ١٣٩ مثلاً).

تقول البيانات إن الشاب كان في العشرين من عمره، وإنه كان يعيش في مدينة صغيرة، في مكان ما على طهر الأرض، حيث يعيش الناس، حيث تعيش الإنسانية. (ولعلك تجهد نفسك فتستنتج أنه يعيش في إنجلترا مثلاً، ولكنك لن تنتفع من هذا الاستنتاج في قليل أو كثير) وتقول البيانات إن الشاب لم يعرف له أباً، وإن أمه كانت شرسة الطبع، شديدة البؤس في وقت معاً، وإنه لم يجد إنساناً يرحمه أو يعطف عليه، وإنه كان قذر الجسم والملبس كأنه حيوان أو كلب -، يعيش على هامش المجتمع، حتى خطر بباله أن يدخل في زمرة البشر، فنأخذ إلى الكنيسة واستعمل حقه في المشاركة في البر بالفعل لا بالتلق، ثم استعمل حقه في رؤية

على هذا التاير والتميز فيستخدم أسلوب الحديث المباشر أكثر مما يستخدم أسلوب الحديث غير المباشر، ويستخدم معه ما يمكن أن سمي أسلوب الحديث نصف المباشر، حتى يخرج به كوامن نفوس الجالسين في المحكمة أو الصالعين بالمحاكمة. ويبدأ المدعي بكلمات تعبر عن جهله «الحقيقة النسبية»:

«... هي سهلة واضحة المعالم، لا يشك أحد في وقائعها، وفي دلالة هذه الوقائع... أما الوقائع فقد ثبت بما لا يدع محالا للشك فيها... والطبيب الشرعي يجرم... وإذا أخذنا بقول هذا الخبير، وليس لدينا ما يدعو إلى الشك في صدق خبرته... الخ». وانه يريد أن يظهر أمام مستمعيه بمظهر المظمن إلى الحقيقة المطلقة ولكنه سرعان ما يمت الحقيقة وينسف هذا الاطمئنان عندما يبرح عباراته تراكيب مثل «لا أعرف في تاريخ القضايا قضية تشبه قضية اليوم». أو «الطبيب لم يستطع الجزم...». والنتيجة التي يصل إليها هي: «المعقول أن يكون هذا الرجل قد قتلها وهي سائرة في الطريق ثم حملها إلى الركن المظلم الذي وجدت فيه... وليس لنا أن نتخذ من ذلك (= قول المتهم للمحقق «أهي كانت ميتة»» دليلاً على أنه لم يقتلها أو أنه لم يرد قتلها إنه اخترع هذا القول احتراً... فمن الذي بلغ به الجهل أنه لا يعرف الميت من الحي... وإذا كان قد قتلها فقد قتلها عمداً ليلغ منها مأرباً يعلم حق العلم أنه لم يكن ليلعه لو كان فيها رفق من حياة... وثوبها المرق يدل على أنه أصر على بلوع غايته منها حتى بعد الموت.»

وتتضح سببية الحقيقة على نحو متزايد. فما يقارن المدعي العام المتهم بالكل حتى تصاب امرأة في القاعة بعثيان شديد «ولم يشك أحد أن هذا الغثيان إنما أصابها لهول ما تصورته عندما تحيلت هذا السفاك يفتك بالفتاة الحيلة الصغيرة.»

هذه هي الحقيقة «الطاهرية»، ولكنها ليست الحقيقة

النور والجمال والاستماع إلى الصوت الخلو والنغمة العذبة، وشم الرائحة العطرة، حتى اكتشف المرأة وتحركت نفسه نحوها بما تتحرك به نفس الرجل نحو المرأة. وأطلق ذات يوم لنفسه العنان فدعا إليه فتاة جميلة من الطقة الرفيعة، فلما نمرت منه مشمثة من مطره، حذنها بقوة وأطبق على عنقها، وأسكتها وضربها في أعلى بطنها. ووجد معها النعيم الذي كان يحلم به ولم يقطن إلى أن الحياة أخذت تمر رويداً رويداً في الجسم الساعم الدافئ الجميل، حتى أقل الناس ورجال الشرطة من بعدهم وشهدوا جريمة الاغتصاب في آخر راحلها وصعقوا لمطر الحساء وقد أصبحت جثة هامدة ولمطر الشاب القدر وقد وقف هادئ البال وكأن شيئاً لم يحدث

هكذا يصور لنا محمد كامل حسين ذلك الجزء من الحقيقة الذي لا يشك فيه، ولا يريد لأحد من قرائه أن يشك فيه ثم يرسم الخيال دو الروايات الكثيرة ويقف الشاب وسطه ويتحد أفراد من المجتمع أماكهم في هذه الروايات وينظر كل منهم إليه ويتحدث بما يراه. هذا هو صباط الشرطة: «دهش الصابط وحرج ليطر إلى المتهم وهو يحسب أنه سيحد نفسه أمام محرم من الطرار العيب. وكان قد لقي في حياته عدداً من كبار المجرمين فأصبح خبيراً بما يكون فيهم من سمات، ولكنه وجد شائناً أقرب إلى الوداعة منه إلى الشر، وأقرب إلى البلاء منه إلى الإحرام»

رأى الضابط في الشاب الوداعة والبلاء. أما أصدقاء الفتاة وأهلها فكان الشاب في نظرهم هو «الوحش المحرم». فماذا عن كبار المجرمين في السجن؟ لقد «عصوا عليه واشتمارت موسهم على طول عهدهم بالإحرام أن يكون بينهم من تلعب به الحطة أن يعمل فعلته هذه. وكأنه قد جلب بذلك على الإحرام والمجرمين عاراً لا يقلوبه.»

وتتضح طريقة النظر إلى الحقيقة من روايات مختلفة وصوفاً كبيراً عندما ينتقل الأديب إلى تصوير المحاكمة. المدعي العام له راويته المفصلة المتناوبة المتميزة. والأديب يحرص

الخالصة ، لقد تذكرت أموراً بعينها من حياتها الخاصة فتكرر غثيانها . والشيء الخطير هو أن « الإنسانية » المجتمعة في قاعة المحكمة ربطت هذا الغثيان بالقضية فسيرتها في اتجاه بعينه . لم تعبر المرأة بالغثيان عن رأيها في القضية المعروضة « . . . إما أثار حميبتها أنها ذكرت ليلة عرسها . وكانت صغيرة السن رقيقة . فأقبل عليها زوجها في شدة وغلظة حتى حسبته عولا . وخيل إليها أن زوجها ليس إلا . . . وكادت أنفاسها تحتق ثم أصابها الغثيان نفسه الذي تشعر به الآن . »

كان غثيانها إذن شيئاً آخر لا علاقة له بالقضية . بل إن موقف هذه المرأة يحمل - لا أقول تبرئة للمتهم المائل في القفص - بل تأثيماً لرحل آخر طاهره الرقة وباطنه الوحشية « رجل محترم هو زوجها الذي يجلس بجانبها . » أدت هذه المرأة دورها - إن حار لنا هذا التعبير - وخرحت من قاعة المحكمة ، وحاء دور إنسان آخر يتوارى وراء قناع آخر : القاضي . فبينما أصيبت المرأة بالغثيان سمعت عارة « يحب كما تحب الكلاب » أوشك القاضي أن يتسم عندما سمعها هي ذاتها . ذلك أنه تذكر (على طريقة تداعي المعاني) زوجته عندما داعبته بهذه العارة : « . . . فدفعته برجلها ، وقذفته بوردة كانت قريبة منها . وهي تحاول أن تجمع بين غضبها عليه ولومها له ومداعبتها إياه . وقالت له إنه يحب كما تحب الكلاب ، وصحكت وصحك . » وقد « سرح » فكر القاضي نتيجة لذلك فصاح في الحاضرين دون ما سبب « السكوت من فضلكم » ، ودهش الناس ، ووطنوا أن القاضي اضطرب لشدة ما سمع من وصف الجريمة الشنعاء .

ويظهر فوق أركان المجال دي الزوايا الكثيرة أشخاص آخرون يحكمون على الواقعة أحكامهم . فهذه امرأة أخرى تشق وتصاب بالإغماء . ويطن الناس (= الإنسانية؟) روح الجماعة؟ المجهول الذي يطلق عليه اسم الرأي العام؟ أن أعصاب المرأة فزعت من عنف المتهم وشراسته . « والواقع أن الفتاة كانت في طبيعتها حدة . . .

وأن زوجها الشاب . . . أرغمها على أن تخفي طبيعتها عنه . ولما حضرت هذه المحاكمة لم تطق النظر إلى المتهم لا اشتزازاً منه ولكن خوف الرغبة فيه . . . ونسبت قصة القتل والموت ولم تذكر إلا رجلاً تدفعه الرغبة إلى المرأة أن يعرض نفسه للإعدام . . . ثم اشتد بها التخييل حتى حسبت نفسها بين أحضان هذا المحرم وأنه يضمها إليه حية أشد مما كان يصم الحسد الميت أمامه . . . »

ويأتي بعد هذه المرأة التي تضطر إلى إخفاء شوقها إلى عاشق عنيف ، رجل يضطر إلى إخفاء عجزه الجنسي ، فيحترف الجندية ويتقدم في سبيلها ويتسلط على حنوده فيسيء معاملة من يعرف عنهم أن لهم معامرات نسائية . هذا الصابط العاقر في أمور الحب يجلس بين المحلّين « . . . وكانت بطرته إلى هذا المحرم لا تخلو من إحساس بالغيط والغنطة والدهشة أن يكون في الإنسان قوة تدفعه إلى هذا العمل . »

وشبيه بموقف الضابط الحالس بين جماعة المحلّين موقف امرأة اتحدت مكانها على مقعد من مقاعد المحلّين . كانت المرأة بادية العصية وكانت تنظر إلى الشاب المتهم نظرة قاسية « وكأنها تقول له انتظر حتى يحين موعد إبداء رأيي فيك . فسأنتقم منك ومن أمثالك . أليس من أمثالك ذلك المحرم الآخر الذي أغوى ابنتي فجعلها تنساني وتنسى أهلها ونهرت معه . »

هذه هي الزوايا المتعددة التي انطلقت منها النظرات الفاحصة إلى شخص واحد وواقع واحد ، فعادت بصور متباينة للحقيقة لأن الإنسان له أحاسيسه التي تحكم قبضتها عليها ، وله تاريخه الشخصي الذي يحرك خطاه الجديدة ويحتاج الإنسان إلى جهد فكري وخلقي مدرب حتى يتحرر من هذه القيود . نقرأ هذا في القصة : « وهكذا احتلفت أحاسيس الناس في هذه القاعة . وكأنما لم يفهم أحد حقيقة جاره ، وكأن بين كل من الحاضرين وأقرب الناس إليه ستاراً كثيفاً يحجب عنه حقيقة عواطفه وشعوره . »

وإذا كان هؤلاء الأشخاص جميعاً قد اتخذوا مواقف بعينها من المتهم ، فقد صنعوا من هذه المواقف المتعددة في النهاية موقفاً جماعياً ضده ستكون له عواقب. ولن تقتصر هذه العواقب على حياة هذا الفرد، بل ستصيب الحقيقة في الصميم. وإذا كان المتهم قد عجز عن الحديث المستفيض، وعن التعبير المؤثر فهو قد نطق على أية حال بتصريح له وزنه: «لم أدرك أنها ماتت». ولكنه لم يستطع أن يكسب لهذا الرأي أنصاراً. ثم يصطحبها الأديب إلى وجدان هذا الشاب الصامت «وكان المتهم وقتئذ يذكر لنفسه أن الأمر على عكس ما يقول المدعي. فقد كان قل تلك الليلة خزيناً قدرأً ينده الناس، لا يعرف عن عواطف الإنسانية شيئاً، ثم عرف في تلك اللحظة أجل ما يعرف الناس . . . وحيل إليه أنه في تلك اللحظة أصبح إنساناً بعد أن كان حريراً قدرأً وبدأت على وجهه لتلك الذكرى أمارات الرضا والعطية مراد غضب الناس عليه واشتزارهم منه.»

وعلى الرغم من أن القاضي أوضح للمحلفين التكييف القانوني والتكييف المنطقي للعvidence، وحثهم على أن يحكموا بالعدل، فإنهم أداوا المتهم في الجريمة التي ارتكها وفي الجريمة التي لم يرتكها ولقد أتى القسيس إلى المتهم قل أن ينعقد فيه حكم الإعدام، لا ليمع العقاب الطالم، ولا ليعلن اتهام مدسب آخري. بل ليعر عن رأي آخر عمت عه أعين الناس.

«إنك يا بي لم تكن شريراً بل كانت فيك حذور الخير فنعوها أن ننت في بسك، ولم يبت فيك الشر، وإعما تركوك عطلاً من الخير فكنت نهياً للشر العارض . . . إن حباية المجتمع عليك أكر من حبايتك عليه» . . . «إعما قتله الحرمان وأنت والناس جميعاً عن حرمانه مسئولون.»

هكذا تعددت الروايات، وتعددت التقارير، وتعارصت الأقوال والمواقف: مكتشف الجريمة، صابط الشرطة، المجرمون، المدعي العام، المرأة الحساسة، المرأة المكوتة،

الضابط العاجز الحاقد على العاشقين، المرأة الأم التي تعرضت ابتها لغواية بعض الرجال، القاضي، القسيس. وإذا كانت المحاكمة قد انتهت بإعدام الشاب، فإن قضية الحقيقة ظلت قائمة لم تنته بهاية القصة، لأن القارئ يأخذ دوره وينعم الطر في نسبية الحقيقة، وفي نسف الحقيقة، ويتعلم أن يسلك في حياته وفكره إلى الحقيقة الحاصلة طريقاً أخرى غير طريق «القرية الظالمة.» هذه هي طريقة الزوايا المتعددة كما عرفها محمد كامل

حسين، فإذا عن باول شالوك Paul Schalluck «ولد باول شالوك لأب ألماني وأم روسية صربية في ١٧ يوية من عام ١٩٢٢ في مدينة فاريندورف بمنطقة فستمالا، وأدحلته أسرته وهو في الثالثة عشرة من عمره الدبر ليصبح مدسراً بالكاثوليكية. ثم جاءت الحرب العالمية الثانية وعبرت طريقه. فقد استدعي للخدمة العسكرية واشترك في معارك فرنسا، وأصيب في باريس إصابة خطيرة كادت تؤدي بحياته لولا أن أنقذه طالب طب فرنسي. ووقع في الأسر. فلما انتهت الحرب التحق بالجامعة ودرس في موستر وكولونيا الفلسفة والتاريخ والآداب الألمانية وعلوم المسرح وتاريخ الفن. وأخذ يمارس الكتابة دون أن بتقيد بعمل ثابت. وبرر في النقد المسرحي وفي النقد الأدبي عامة، وفي كتابة الرواية والقصة والتمثيلية التلفزيونية. - وبلغت نظر الساقد في أعمال باول شالوك أنه شديد الحرص على العوص في مكاس المس الشرية وإلقاء الصوء على بعض النواحي المظلمة العامضة فيها، وهو لهذا لا يدع الخيال يبعد نه عن الواقع، بل قد يتوسل بالخيال إلى مزيد من الصهم - من أعماله يذكر. «لو استطاع الإنسان أن يكف عن الكذب» (رواية) ١٩٥١، «الوصول في الدقيقة الثانية عشرة بعد منتصف الليل» (رواية) ١٩٥٣، «البوابة التي لا تراها العين» (رواية) ١٩٥٤، «دون كيهوته في كولونيا» (رواية) ١٩٦٧، «حتى يفرق بينكم الموت» (مقالات ساخرة ١٩٧١).

وتدور قصة «إدوارد» التي يتركز بحثنا عليها حول شاب مات منتحراً واختلفت الآراء في سبب هذا الانتحار. وهاول شاللوك يتبع في هذا الموضوع طريقة الزوايا المتعددة ويترك للقاريء أن يصل إلى النتيجة التي يرتاح إليها صميره والتي يجمع عناصره من التقارير المختلفة الصادرة من الزوايا المختلفة. ونلاحظ على قصة هاول شاللوك أنها تلتزم طريقة الروايات المتعددة التزاماً صارماً، يظهر في الشكل العام: فهي تنقسم إلى أجزاء محددة كل جزء منها يمثل تقريراً بداته، وليس هناك ما يربط بين هذه الأجزاء إلا الموضوع فقط. ولقد رأينا من قبل أن محمد كامل حسين لا يفصل في قصته هذا الفصل الصارم، بل هو يحكي قصة متصلة يصور المشاهد والأشخاص والمواقف وما إلى ذلك من مقومات هذا النوع الفني الموحد، ثم يستخدم طريقة الزوايا المتعددة في إطار العمل الفني المتكامل، ولا يقتصر عليها، وإن كان يهتم بها اهتماماً خاصاً لا وراء فيه.

في قصة «إدوارد» أيضاً جابسان كبيران: جانب الوقائع وجانب التأويل. أما الوقائع فيمكننا أن نجعلها عندما نتأني في قراءة النص. إدوارد هو الابن الوحيد لأسرة ميسورة الحال تتكون من أب وأم وأخت. أما الأب فرجل عصامي أنشأ المصنع وحافظ عليه بمفرده. فلم يخرج إلى الدنيا صاحب ثروة، ولم ينل هبة من أحد. ودخل إدوارد المدرسة، فكان أحياناً يتفوق، وأحياناً يتأخر، ولعب كرة القدم وعزف الموسيقى، وكتب الشعر، وتسلى الجبال، وجمع الأحجار، ورصد النجوم بمنظار فلكي، وركب الدراجة البخارية، واتخذ صديقات، وكان أبوه يشتد عليه في التربية لأنه كان يريد له أن يكون رجلاً ناجحاً مثله، وأن يباريه، وكانت الشدة في التربية تنتهي إلى التهديد أحياناً. - عندما بلغ إدوارد العاشرة أو الحادية عشرة قال لأمه إنه يريد أن يقتل نفسه حتى يرى الرب. وعندما بلغ التاسعة عشرة سمع من مدرس الرياضيات شرحاً لنظرية أينشتاين، وسأل المدرس عن مكان الرب

من هذا الكون الذي يصوره أينشتاين، فضحك المدرس وأحاله على مدرس الدين. وكانت لإدوارد علاقات مع بعض البنات، وكانت في فصله اثنتان منهن ضحكتنا ساخرتين عندما قيل لإدوارد إنه رسب ولن ينتقل إلى الصف الأعلى. وقد علم بعض أصدقائه عنه أنه كان يشعر بأن الأشياء لا معنى لها، ويعاني لذلك من ملل رهيب. - وفي اليوم الذي حاد فيه أستاذ الرياضيات في نظرية أينشتاين ومكان الرب منها، ذهب إلى الحسرة، وألقى بنفسه في النهر هات وهو في التاسعة عشرة من عمره. هذه هي البيانات التي تعرض لنا في القصة. والسؤال الآن هو لماذا انتحر؟ ما هي الحقيقة وراء انتحاره؟ وهما يرسم مجال متعدد الزوايا حول الوقائع، ويقف في كل ركن شخص يطر بمنظاره الذاتي، الشخصي، ويقدم تقريره، فما أشد اختلاف التقارير! وما أضيع الحقيقة الخالصة وسط هذه النسبية المتعاطمة والتي لا يستطيع البشر معها فكاً كاً!

يتناول الأب الموضوع من وجهة نظره. إنه يشعر بالذنب وعلى الأصح يشعر بأن الآخرين - وبخاصة زوجته وابنته - يهتمونه بأنه السبب في انتحار الابن لأنه قسا عليه. ولهذا فإن تقريره يتخذ صورة الدفاع والتبرير. والأدب يعبر عن ذلك بعبارة صريحة: «وهل أتحمل نتيجة لهذا الذنب في موته، موت إدوارد؟». يطن الأب أن الصمت الذي تلوح به الروح والذنب موحه ضده: «لهمما تسيران في حسات البيت وتكثران من الهمس، أمه وأخته. فلماذا ما عدتُ إلى البيت سكتنا. وإذا دخلت الحجرة لم ترفعا بصرهما إليّ. وإذا جلسا إلى المائدة احتوانا الصمت فلم ينطق أحد بكلمة إلا نادراً. انهما تلزمان الصمت حيالي، عقاباً لي». ويبحث في شخصية إدوارد عن العيوب التي كان يسعى بتربيته القاسية إلى تقويمها: «كان عابثاً ليساً مفراطاً في اللين تُدللُهُ هاتان اللتان تصمتان الآن». «كان يفوق تلاميذ المدرسة عندما يرغب. إلا أنه لم يكن يرغب دائماً». «ولكنه أغفل بذلك واجباته. ودخل عامه

السابع عشر ثم الثامن عشر دون أن يتعلم التركيز . «
 «يجب حياة مستهترة تنحرف مع كل تيار» . ويوضح
 الأب هدفه النبيل : «هكذا كنت أريد أن أعدّه للحياة»
 ويوضح مسلكه : «لقد كان لراماً عليّ أن أسلك معه مسلك
 الشدة» . وتمثلت هذه الشدة في مع الهات عن الصبي :
 كان للصبي أن يطلب . وكان عليه أن يعمل لينال ما
 يطلب . إذا أراد قارباً من المطاط مثلاً . كان عليه أن يتعلم
 السباحة أولاً . - واستخدم الأب وسيلة أخرى . التوبيخ
 والعقاب . «وكنّت في كل مرة يخو فيه حماسه أكلمه مما
 يوقظ ضميره . وأهدده وأحتصر من مصروف حبه . وأمنعه
 من الخروج وكنت . . . أحده يرى معي أنه يحيا
 حياة مستهترة تنحرف مع كل تيار» ثم جاء التهديد
 النهائي : «هذه فرصتك الأخيرة . فإذا لم تُنقل إلى
 الصف الهائي في المدرسة الثانوية فسأحرقك من
 المدرسة» وبذهب الأب إلى أن إدوارد كان بطعه متهوراً
 فلم يضبط نفسه إزاء هذا الإصدار الهائي وقرر أن
 يحطم نفسه .

على أن الأب نفسه يعبر في أكثر من موضع عن شكه
 حتى في تأويله هو للواقعة فهو في البداية يؤكد عدم
 قدرته على الفهم «إنني لا أفهم» . وهو في النهاية
 يؤكد دهشته وشكه . إن الإنسان لا يلقي بنفسه من
 فوق الحسر عندما يحصل على درحات رديئة .

وتبدأ الأم تقريرها فبلمت بطرباً على الفور أنها لا
 تنهم الأب بأنه الذي دفع الآن إلى الانتحار بقسوته
 عليه في التربية ، وأنها على بينة من أن الأب يسلك إلى
 الحقيقة طرقتاً لا تؤدي إلى شيء . «إن أمه ينتهج بهجاً
 خاطئاً ويقنني آثاراً مضللة لن تؤدي به إلى شيء» .
 وهي تعتقد أنها ، وهي والدته ، تعرفه خير المعرفة
 وتستطيع أن تحكم على تصرفاته الحكم الأصوب
 «فن له أن يحكم على ذلك أفضل مني ، من أمه
 إنها تنفي عن إدوارد أنه كان متهوراً ، وأنه لم يعرف إلى
 التركيز من سبيل ، وتنفي أن الكارثة ترجع إلى هذين

السبيين وتعرض رأبها . «كان إدوارد في نظرها صبيّاً
 جاداً ، مهرط الجذ بالنسبة لعمره ، ولقد كان هكذا منذ
 صغره . قلما رأبته يضحك ، لأنه ، على الرغم من أنه
 كان يبدو متقلباً يحرفه كل تيار ، كان يعكف دائماً على العمل
 بخد كأنه الهوس يثير في نفسه القلق» . - ومن الواضح
 أن الأم تختار بين صفتين ، فهي تنكر واحدة وتبني
 الأخرى تنكر صفة التقلب . «على الرغم من أنه كان
 يبدو متقلباً يحرفه كل تيار» وتنسى صفة الجذ
 المهرط الذي يصل بالصبي إلى ما يوشك أن يكون
 الهوس . والذي يتلور في صورة البحث عن الرب .
 وترد الأم الأحداث إلى ما يشبه الأسطورة ، إلى ذلك
 اليوم الذي قال لها فيه ابها ، عندما كان في العاشرة
 أو الحادية عشرة - أي قبل موته بنحو تسعة أعوام -
 إنه قد يتحر حتى يعرف من هو الرب . وتقيم الأم على
 هذه الأسطورة تفسيرها لكل ما حدث بعد ذلك حتى
 النهاية . «لقد ظل يبحث طول حياته ، وفي كل مكان ،
 عن سد . بل إنني أذهب إلى أنه كان يبحث عن
 الرب ، كان يفعل ذلك في قصائده ، وفي ملعب
 كرة القدم ، وفي الادياع بدراحتة البخارية ، وفي أحجاره
 وبين نخومه بطبيعة الحال ، وفي ألوانه ، وبين أسمائه
 وفي الموسيقى ، حتى مع البسات» .

وتنتقل الأم من هذا التصوير العام لشخصية ابها
 إلى الحادثة المباشرة التي أدت إلى الكارثة . لم يكن
 إعلان درحاته الرديئة ورسوه في الصف السابق على
 الصف الهائي في المدرسة الثانوية ، بل كانت
 مساقشة نظرية النسبية ، نظرية أينشتاين في الكون كما
 عرضها مدرس الرياضيات على تلاميذه في ذلك اليوم
 هي السبب . فما سمع إدوارد الكلام عن الكون اللانهائي
 حتى سأل المدرس عن مكان الرب فصحك المدرس
 وأحاله على مدرس الدين . فقرر إدوارد أن يتولى البحث
 بنفسه ، ونعد مشروعه القديم . وإذا كان الأب قد
 وصف الابن بالليونة ، فإن الأم تصمه بالقوة والتصميم

إلى درجة لا تتفق مع التواضع: «لقد كنت يا ابني . . . تريد كل شيء أو لا شيء، ولم تكن على صواب من ذلك، فليس هناك ما يناله الإنسان عمرة.»

أما الأخت ففرد الكارثة إلى سبب آخر، وتنكر الأسباب التي ذهب إليها الأب وتلك التي ذهبت إليها الأم: فلا هي الدرجات الرديئة، ولا هي الليونة، ولا هي الرقة في معرفة الرب في عالم لا نهائي. ترى الأخت أن إدوارد كان كعبره من الصبيان، وإن راد عن الغالبية في بعض الصفات ريادة قليلة في الموهبة وزيادة كبيرة في رقة الإحساس. وترى الأخت أن المحنة بدأت عندما عرف البنات. «كان حسن الطلعة واللبية، وكان يستطيع أن يبال بدلا من البنات الواحدة عشر بنات في هذه الساحة، وعشر بنات في تلك الناحية، وكان له بالفعل هذا العدد من الصديقات.» وتذهب الأخت إلى أن إدوارد نال من الصديقات كل ما كان يمكن أن يناله شاب من صديقاته ولكنه لم يكن راضياً بذلك. كان يطالب بالحب ولا يناله. وراود الطين بلة أنه لم يكن يعرف ما الحب. وإنه لجهله به وشوقه إليه، كان يعمد إلى السحرية منه.

هذا هو السبب في رأي الأخت. «لقد أدى ذلك به إلى الهاوية شيئاً فشيئاً. وهو لم يكن قد نضح بعد. أعني من الناحية الفكرية. وكانت هناك في فصله نتان صمكتا ضحكة ساخرة مكتومة عندما قيل له إنه لن ينقل إلى الصف الأعلى لأن درجاته رديئة. وكان هذا الضحك الساخر المكتوم كارثة هائلة حلت به.»

لا الدرجات الرديئة، ولا الليونة، ولا الرغبة في معرفة الرب في عالمه النهائي تسببت في الكارثة. لقد انتحر إدوارد لأنه كان رقيق الإحساس، لا يستطيع أن يصل مع البنات إلى كل ما كان يتمناه، فلما تعرض للتوبيخ وعانى من الخجل نتيجة للضحك الساخر المكتوم الذي ضحكته بنتان في فصله، لم يحتمل الإهانة.

والتقرير الرابع يقدمه صديق المنتحر. فهو يبي الآراء

الثلاثة السابقة كلها ولا يرى علاقة بين الانتحار والليونة أو الرغبة في معرفة الرب في عالمه اللانهائي، ولا يرى علاقة بين الكارثة وبين رقة الإحساس وما ارتبط بها من خجل لا يحتمل. الصديق يطر إلى انتحار إدوارد من خلال خبراته هو، ويعبر عن ذلك تعبيراً واضحاً فيقول «مثلنا جميعاً، مثلي أنا». ويعرض السبب:

«كان رأيه قد قر منذ وقت طويل على أنه ليس هناك شيء له معنى، ولكنه ظل يحرب إلى حين، هنا تارة، وهناك تارة أخرى، على سبيل اللعب والعث وعلى سبيل المتعة. كان يستوي عنده أن يدفع بالدراجة الحارية أو يعايب فتاة، فما كانت هذه أو تلك تهمة إلا في حينها. فإذا فرغ منها تملكه ملل بشع، وأنا أعرف ذلك تماماً، لأنني أعاني من الحالة نفسها.»

السبب إذن في رأي الصديق، هو الملل، ذلك المرض الذي أصاب الشباب في أوروبا والذي قد يصل بصاحبه إلى الانتحار. وبلغت المطر أن الصديق لا يأخذ على إدوارد فعلته هذه، بل يرى أنها تعبر عن الشجاعة والصلاة. «وأنا أحسده لأنه كان أشد منا صلابة، ولأنه أوتي الشجاعة لفعل شيء لن أجد أبداً الشجاعة لفعله.» ويوضح باول شالوك اختلاف الناس في فهم الأشخاص والأشياء والأحداث بوسيلة أخرى تدعم وسيلة تنويع الروايات، وأعني بها إصرار كل شخص من الأشخاص الأربعة على تسمية إدوارد باسم خاص. الأب يسمى ابنه إدوارد، أما الأم فتسميه «إدي»، وأما الأخت فتطلق عليه اسم «إد» بينما يجعل الصديق الاسم «إدي» بتشديد الدال. إلى هذا الحد يختلف الناس في النظر إلى الأشخاص والأشياء. إنه شخص واحد ولكنه لا يحمل اسماً واحداً، إنه يقف بين الناس في وسط مجال كثير الروايات وكل «شخص آخر» يتصوره على صورة بعينها. فأين الحقيقة المطلقة؟ - قد لا نستطيع الوصول إليها، ولكننا ملزمون بالإخلاص لها وعرض ما يجتمع لدينا من صورها المتباعدة.

د. نادية كامل

المدينة

الارادة، راصية بما ينبئى به قلبي. طالما فررت الى الداخل، الى اعماق اعماق نفسي، ووجدت فيها السكينة والركود وحدث في داخلي دفئا محسا. اما اليوم فما عاد الدفء يكفيني تتوق نفسي الى الحرارة. لارلت اذكر الطفلة معثرة الشعر حافية القدمين تحرى على رمال الشاطئ المحرقة. لارلت اشعر بلسعة الشمس. واليوم، اسير مهدمة المطهر، مصفعة الشعر، حاوية القلب، يسبح قدمي حذاء صيق.

هذا هو المطهر الحارحي، صقيل منمق، اما الداخل فمعثر، كشعر الطفلة حافية القدمين.

تصفق امواج البحر امامي وتتلون بكل درحات الأزرق والأخضر حتى تصل الى الأبيض الساهر، ذلك اللون الخطر الماكر الذي يحيل كل الألوان ولا لون له. انه لون الزبد المنظير ضجة وصخب، أناس يروحون ويعدون، بات ملوبات كالفراشات الهشة، وفتيان يتطلعون اليهن، ويرقون. اما الاطفال فهم مثلي يحشون عن شيء صانع، وان كانت سبل البحث قد اختلعت. يحمررون ويعوضون في الرمال ثم يهدمون، كي يعودوا الى الحمر. شمسة يا مدينتي قد وصلت الى أعماق الأعماق. فلهبك المحرق اعاد الى ذهني صورة باهتة لشخص لم أره منذ أقمت بعيدا عنك. سوات وأنا بعيدة عن معبودي الملحي الصاحب. سوات طويلة حلت نفسي سعيدة في بيت أتيق، واولاد يلعبون دون اراعاع هوالدهم يكره الصخب، يعيشن الطام. يهوى المواعيد الدقيقة والحياة الهادئة. وانا لم املك ساعة أبدا ولا أعرف مواعيد.

هدير الأمواج بملأ أذن لا رال البحر كما كان أررق على أخضر. تتصارع امواجه والواه، فلم تكون العلة؛ اضطربت خطواتي عندما تنسجت هواء الاسكندرية الرطب. أحسست أن قدمي صلنا الطريق هل هذا هو الشارع الذي طالما سرت فيه. ذلك الذي عرفني صبية ثم شابة؟ هل تعبرت. أم أن مدينتي هي التي تعبرت شوارعها المزدهمة تصبى في، تلفظي

مدينتي ذات البحر الصاحب، احب مياهاك المضطربة ما عدت احب الماء الراكد كرهته. كرهت كل ما هو راكد سع سوات من الرنابة والركود كل يوم يكرر الآخر ولكن ها هي مدينتي احبرا. انها تعرفني كما اعرفها، تستقلني كحبيب طال انتطاره أراها تهلل بلقائي ها أنت احبرا يا مدينتي حيوط شمسة تتسلل الى داخلي فتحرقني اشعر بكل حيط من حيوطك ينسل الى اعماقي كالسكين الحاد، يحمر لفسه طريقا. ولكن الدفء في النهاية يشع بداخلي شمسة يا مدينتي الزرقاء نسابي فاقطع المسافات وامسى اليك تتعلق ادنى بندائك البعيد، اليه اتجه الى وجهك المحرق. عه لا احيد. صوتك في اعماقي اسمعه متوسلا رقيقا لحوحا دؤوبا مغربا أشعر بذراعيك تعنصراني فاحترق في وحد ونوهج.

تأخذني قدماي الى شاطئك فتمتلئ رثاى رائحة البحر. أعلم تماما أن فيك الخلاص وفيك الصياح أيضا. قوة جذبك شديدة، وهل لي انا رقيقة النيان ان اقاومك ولكني اجد راحة في الاستسلام، فأسير اليك مسلوحة

بيت حداثي الضاغظ وقدمى المتعبتين. أسرعت اليه
ل نبص في عروقي، باشتياق السنوات السبع. أسرعت
بيت ناسية وقارى. وعندما اقتربت منه وجدت شخصاً
طرا الى بدهشة، تشوبها - أو خيل اليه انه تشوبها - انتسامة
ناخرة. عدت من حيث أتيت. عصمور ضم حاحيه على
سدر جريح. أكان هو حقاً؟ أكان أحداً على الإطلاق؟

احسست بضغط الحذاء على قدمي وحرارة الشمس وهي
تحرق بشرتي. امواج الحر تعلو وتغور ثم تعود فتلقى بالزبد
الأبيض والطحالب الخضراء على الشاطئ. جمعت نفسي
المبعثرة وأحدثت على الرمال أعدو وأعدو... من خلقي
رأيت مدينتي تغلق أبوابها.

يوليو ١٩٧٥

هدى خالد إمرأتان، ١٩٧٥ من معرض الفنانة بربل ١٩٧٦



صفحة حنين في السوق بدمشق من معرض الفنانة بربل ١٩٧٦



يوسف الشاروني أوديب مصرياً

في ثوبا التي أحبها، أما أبيكاستي فقد أذهلها الجرع من فعلتها. فشنت نفسها بحبل علقتة في عارضة في أعلى السقف، وهكذا هطت إلى قاعات «هاديس» حارس اللوات الحارة، تاركة أوديب يعاني آلام اللعنات التي تستطيع أم أن تسترلها عليه»

عبر أن إيمانويل فليكوفاكي يتساءل في كتابه «أوديب واحاتون» عما إذا كان لأصل الأسطورة حذور تمتد في وقائع التاريخ أم لا (إيمانويل فليكوفاكي، أوديب واحاتون، ترجمة فاروق فريد، دار الكاتب المصري، د. ت، ص ١٣).

وقد انتهى فليكوفاكي إلى أن قصة أوديب مع أم الهول في طيبة اليونانية ليست إلا قصة الفرعون المصري اخناتون وأن طيبة ليست إلا طيبة مصر وأم الهول ليست إلا أبا الهول مصر. فأوديب إذن مصري المولد وإن كان قد أصبح إغريقي الشاة.

ويعلن فليكوفاكي في بداية دراسته أن كثيرا من الأساطير ما هي إلا ابتكارات تنطبق على نماذج أولية، ويشتمل هذا النموذج الأولي على ظروف تنطبق على ظروف مولد أوديب. فتكون ظروف الحمل فيه غير عادية وعند مولده تبدأ شتى المحاولات للقضاء عليه، وعادة ما يندلها أبوه أو جده لأمه أو الحاكم الأعلى للمملكة. ولكن تنجح خطة نهريه ويقوم بتربيته أبوان آحران في بلدة بعيدة ولا نسمع شيئا عن طفولته، ولكن ما أن يبلغ الرجولة حتى يعود أو يذهب إلى ما ستكون مملكته مستقلا، وبعد أن يحرز انتصارا على ملك أو عملاق أو

من الشائع أن أوديب ولد في الأساطير والملاحم الإغريقية، ثم شب على أيدي أعظم شعراء الإغريق التراجيدين أيسخيلوس وسوفوكليس وهورويديس. ومهم استوحى كثير من الأدباء - بل والعلماء - في شتى لعالم هذه الشخصية المثيرة ليصيفوا إليها ويحذفوا منها عما يلائم أذواقهم وذوق عصرهم، وإن احتفظوا بخوهر مأساتها الذي حطها من الصباغ وضمن لها القاء ما بقيت النفس البشرية بأهوائها المحرمة ورعاتها المكونة التي لا تكاد تعلن عن نفسها إلا في مثل هذه الأعمال الفنية الحالدة لأما تصرع نعدورها في الطبقات الحيولوجية السحيقة للنفس البشرية.

ولعل أقدم إشارة لأسطورة أوديب ترد في الشيد الحادي عشر في ملحمة الأوديسة لهوميروس التي يرجح أنها دوت في أوائل القرن السابع قبل الميلاد. ومن المعروف أن هذه الملحمة تصف بوليسيس بعد سقوط طروادة التي اشترك في حصارها وهو في طريق عودته إلى روحته الحميلة بيلوب وكيف صل في الحر أربعين عاما تعرض فيها لمجموعة من المغريات والعقبات حالت بينه وبين مواصلة رحلته. وقد قام هذا المهائم على وجهه ريادة هاديس (العالم الآخر) حيث التقى هناك روح أمه، فحدثها عن أم أوديب التعسة قاتلا: ثم قابلت أم أوديب إبيكاستي الحميلة، لها في جهلها ارتكبت لثم الرواح بابها. فقد قتل أوديب أباه أولا، ثم اتحد أمه زوجة له، لكن سرعان ما أظهرت الآلهة الحقيقة، أما أوديب فقد أعدوا له عقابا قاسيا، تركوه يعاني عذاب الندم وهو ملك على الكديين

١١٠ ثنين معا يتزوج أميرة عادة ما تكون ابنة من سلفوه على اعرش، ثم يصبح ملكا يستمر حكمه لفترة طويلة بلا نوارث ويشرع القوانين، ولكن بعد هذا يفقد صلته الطيبة الآلهة أو برعاياه أو بالاثنين معا، فيستعد عن العرش بعد عن المدينة، ثم يموت بعد ذلك موتا غامضا، وعادة وقفة التل. أما أناؤه إن وحدوا فلا يحلفونه على العرش ولا دهن جسده، ومع هذا تقام له مقبرة مقدسة أو أكثر المرجع السابق ص ١٩ - ٢٠).

م يجعل فليكو فسكي أبا الهول أول الخيط، فيعلن أن هذا مخلوق الذي يحرس طيبة في إقليم بيوتيا ليس من المخلوقات المألوفة لليونان، فأرض هذا المخلوق الأصلية مصر، وأبو الهول له وجه اسنان وجسد حيوان ولثن أطلق على أبي الهول الحيزه أثناء حكم الأسرة الثامنة عشرة حورس حامى لمدفن، فقد كانت حانخور هي التشخيص الأنثوي لحورس واسمها معناه « بنت حورس »، ويرى عالم لمصريات إدوارد ناي أن أم الهول ما هي إلا صورة الآلهة حانخور وهي متأهة للقتل. بينما يعتقد آخرون أن أبا الهول لأنثوي قد ظهر بصورة مفاجئة في اثناء حكم امنحوتب لثالث وزوجته الملكة تي بالتقريب وهما من الأسرة الثامنة عشرة.

يصف الأستاذ ا. دسين تحول شكل أبي الهول في أيام منحوتب الثالث وروحته تي. هي الأرملة السالفة كان لعاهل الحاكم يصور في هيئة أبي الهول بين الحين والحين. غير أنه لم يكن امنحوتب الثالث هو الذي يصور في هيئة أبي الهول بل عادة ما كانت زوجته « تي ». لقد سحتت الملكة حتشسوت تماثيل لنفسها وهي في هيئة أبي الهول له لحية تدلى من دقنه تمثيا مع العادة القديمة في تصوير أبي الهول، له وحه رجل، ولكن أبا الهول الملكة « تي » قد نحت له حه امرأة، بل والأغرب من ذلك ثديا المرأة لحسم الأسد ي أبي الهول ولها أجنحة وهي تمرق ضحيتها أو تخنقها. يستنتج من ذلك فليكو فسكي أن أم الهول طيبة التي في إقليم بيوتيا، وهي الفتاة القاسية ذات الأجنحة لم تكن

فحسب ضيفا وفد من أرض النيل، بل كانت بمعنى أدق صورة ظهرت في طيبة المصرية لأول مرة أثناء حكم الملكة « تي » (المرجع السابق ص ٣٦ - ٣٧).

ثم يستطرد قائلا إن شعب الإغريق لم يكن هو الشعب الذي نشأت بيه أسطورة أوديب، بل مثلما حدث لأوديب الذي يبلغ مرحلة الرحولة في بلد غريب في قصر يوليوس طانا نفسه انا لهذا الملك وهو في الحقيقة لم يكن كذلك، فقد حدث بالضبط لأسطورة أوديب ذاتها فقد اتحدت شكلا أدبيا في أرض الإغريق واعتبر نطلها بطلا اعريقيا، ولكن يبدو أنه لا الأسطورة ولا الطل كانا إغريقين في الأصل. (المرجع السابق ص ٤٥).

ومثلما عاش أوديب بعيدا عن أنويه فإن اخاتون أمضى طفولته وصاه بعيدا عن مصر، فلم يحدث أن ذكر اسمه قط في نقوش امنحوتب الثالث الكثيرة على عكس ما كنا نتوقعه باعتباره الأمير الوريث للعرش، ولم يحدث أن رسم هو وأبوه معا في الرسوم المنحوتة. كذلك فإنه بعد موت امنحوتب الثالث تقلدت أرملته الملكة « تي » مركزها كرئيسة للدولة لبضعة شهور أو اسابيع ثم طهر ابنها فحاة على مسرح الأحداث وتسلم مقاليد الحكم حتى ساد الاعتقاد بأنه اعتصب العرش. وتؤكد لنا الخطابات التي تلقاها اخاتون عقب توليه عرش أبيه من الأمراء الموالين أنهم يشيرون إلى علاقات صداقة لا يعرفها حق المعرفة إلا أمه الملكة « تي » (المرجع السابق ص ٥٤) ويستنتج فليكو فسكي أن لقب أخاتون الدائم « ذلك الذي تحلف ليعيش طويلا » دليل على أنه كان مهيدا بالموت وهو في المهد، ولا بد أن ذلك كان نتيجة لنسوة قد توصلح لسا عدااه فيما بعد لكهنة آمون ولآمون نفسه، كما نفهم الدافع الرئيسي لما قام به من إصلاح ديني في المستقبل. وكانت إزالة اخاتون لاسم الإله آمون أينما وجده بما في ذلك من ظهوره مقترنا باسم أبيه امنحوتب. ويتضح من ذلك أنه كان ناقا على الإله ومتقمنا مه، إذ كانت نسوته سببا في إبعاده عن القصر الملكي، كما كان ناقا على أبيه ومتقمنا

منه ، إذ نفذ أمر النبوة وأبعده عن القصر . والمعروف أنه عند إزالة اسم شخص متوفى يكون مصير روحه « كا » الزوال أيضا وهي في العالم الآخر . ومن ثم كان ما فعله أخناتون يعادل جريمة القتل في عرف المصريين القدماء ، بل ويعادل ما هو أشنع وأقسى ، فالرجل القتل قد يسترد حياته وهو في « حدائق النعيم » أما أن يقتل وهو بهذه الحدائق نتيجة لإجراء حدث على الأرض فلن يصح له وجود على الإطلاق (المرجع السابق ص ٦٦) وعندما ماتت « تي » لم يدفنها أخناتون بخوار روحها . إذ امتدت مفاصله لأبيه حول امتلاكه أمه إلى ما بعد الممات (المرجع السابق ص ٦٤)

ثم ينتقل فليكو فسكي إلى دليل ثالث يؤكد به علاقة الأسطورة الأعربية بالتاريخ الفرعوني فيقول إن أوديب في الأسطورة البوابة معناه « دو القدم المتورمة » وتصور الرسوم على حدران المدام في مادية أحت آمون (تل العمارنة) وهي المدينة التي أحدها أخناتون عاصمة للملكة . وعلى الشواهد المقامة عند حدود المدينة - تصور الملك بطريقة لم يسبق لها مثيل - فرأسه مستطيل ورقته خيفة وبطنه قد تدلى إلى أسفل ، ولكن أكثر التشوهات وضوحا هو الشكل الذي أحدثه فحدها . فهما متورمتان ومتفحنتان ومن المعروف أن لعات كثيرة تفتقر إلى التفرقة بين القدم والساق ، فكلمة Pous في البوابة القديمة تعني كلتيهما

ثم يقارن بين شخصية « آي » أحي الملكة « تي » وشخصية كريبون أحي حوكاستا وهو من تمتع بصفود قوي في الفترة بعد موت لايوس ووصول أوديب ، وهو الذي وهب أخته الملكة لأوديب ، ثم كان هو من أحر أوديب على التحلي عن العرش ، وهو من حكم البلاد في أثناء زرع الشاب إينوكليس على العرش كما كان هو من أصبح ملكا بعد الموت السابق لأوانه للملك . ويقول فليكو فسكي إن « أي » قام بنفس الدور أيام أخناتون بالإضافة إلى أنه كان والد زوجته نفرتيتي .

ويحاول فليكو فسكي أن يعثر على عراف مصري في مقابل

تيريسياس الذي تنبأ بمستقبل أوديب ، فيجده في شخص إمسحوتب بن جابر ، وإن كانت العاط الشك والاحتمال والترجيح تستخدم هنا وفيما بعد بصورة أكثر لما كانت تستخدم من قبل مما يجعلنا نحس أننا لم نعد نقف على أرض صلبة من الحقائق .

وكما تنازع الملك بوليبيكيس وإينوكليس إلبا أوديب بعد اغتاله العرش . كذلك تنازع سمقرع وتوت عنخ آمون الملك بعد أن اعتزل أخناتون العرش ، وكان مصير سمقرع أشبه بمصير الأح المملوب بوليبيكيس .

ثم يستنتج من قراءة كثير من الآثار العلاقة المحرمة بين أخناتون وأمه « تي » ويعسر ذلك تأثرهما بأحلاقيات الميتاتيين الذين كانوا يبيعون مثل هذه العلاقات والذين يرجع نسب « تي » إليهم وأن مصير « تي » كان - مثل مصير حوكاستا - وهو الانتحار وبورد هنا فقرة من أسلوب الاحتمال والشك المستخدم في الكتاب والذي يقصى - بدون تبرير - إلى نتائج مؤكدة ، يقول فليكو فسكي عن مصير « تي »

والمصريون القدماء الذين كانت فكرة حياة ما بعد الممات بالنسبة لهم ذات أهمية كبيرة ، لا بد أنهم بالذات قد حرموا تكريم المتحر في حنارته ، ومن ثم ربما أدى ذلك إلى عدم إعداد تكريم مناسب يليق بملكة مثل « تي » ، هذا إن كانت نهايتها مماثلة لنهاية حوكاستا الأسطورية ، إن الأم التي شقت نفسها قد حرمت روحها نعمة حياة ما بعد الممات رغم أنها ملكة وحاملة التاج دي الريشتين . ويجب عدم سوء مدفن يكتب بالثرافات ... ويحتمل أن هذا هو سر نهاية الملكة « تي » ، فهي لم تمتع مدفعا ملكيا ولا حتى مدفعا آخر شديدا عما نقسا عنه من مقابر بلاء طيبة أو تل العمارة . بل وأحصيت حتتها بعيدا عن الانظار فإن كانت قد انتعرت حياتها بيدها فهي بذلك قد ارتكبت خطيئة لا تعتمر في اعتار المصريين قومها (المرجع السابق ص ١٧٩ - ١٨٠) .

وبدلا من أن يكون التاريخ أصلا للأسطورة فإن فليكو فسكي

يقلب الوضع فيجعل الأسطورة أصلا للتاريخ بحيث يقول النص: وهكذا تشرح الأسطورة التي تحكي قصة حوكاستا وقائع دفن «تي» الغريبة (ص ١٨٠).

حتى التفاصيل الصغيرة فإن فليكوفسكي يحاول أن يعثر على تشابه بين التاريخ والأسطورة، مثال ذلك أنه قد عثر في مقبرة توت عنخ آمون على صندوق صغير به خصلة من شعر كسنائي، وهناك ملحوظة عرفت هذه الخصلة على أنها خصلة الملكة «تي». وبوريبيدس يجعل حوكاستا نقص شعرها «إني أقص خصلات شعري الفضية وأتركها تسقط مع الدمع العزيز لأظهر حزني ومرارتي» (المرجع السابق ص ١٨٢). والدوران اللدان قامت بهما أنتيخوي في الأسطورة الأغريقية وهي مصاحبة أبيها المنفى الأعمى وموارة جثة أخيها القليل التي حرم أخوها الثاني دفنه قد ورعهما فليكوفسكي على اثنتين من بات احتماتون.

ومن الممكن إدراك الأصل المصري الذي نعت منه مجموعة أساطير طيبة اليونانية من حقيقة واحدة، وهي أن مشكلة دفن الجثة تحتل المكانة الأولى في فكرة المسرحية، إذ أن موضوع مسرحية أوديب في كولوبا وكذلك مسرحية «أنتيخوي» و«سعة ضد طيبة» هو المشكلة التي تثار حول دفن الجثث، كما كان أهم ما يشغل بال أوديب وهو ملك هو أن يدفن في أرض طيبة بعد مماته، بيد أنه لا يعود إلى طيبة بعد نفيه.

وفي رواية سوفوكليس عن الأسطورة بصر أوديب على أن تتوارى مقبرته عن الأعين، ويظل مكانها سرا لا يعرفه إسمان سوى ملك أرض أنيكسا، ولم يكن مثل هذا التصرف غريبا على أرض مصر حيث كان الملوك يعملون على إخفاء مقابرهم.

إن هذا الإشغال الدائم بالدفن والاهتمام البالغ بالمشوى الأخير هو طاهرة مصرية الطابع لا يونانية.

كما أن كهف أنتيجوني (المقرة) الذي حفر في الصحرة ليس يونانيا أيضا، إذ كان اليونان يحرقون جثث موتاهم أو يدفنونها في الأرض، ولكن ينذر تماما أن يحتوا مقارهم في

الصحرا، ومع هذا فالمصريون سواء في طيبة أو تل العمارنة كانوا ينحتون قبورهم في الصخر. ومن ثم فإن مقبرة في كهف صخري تعد أمرا غريبا على أرض اليونان. (المرجع السابق ١٩٨ - ١٩٩).

هذا ملخص سريع لذلك البحث المقارن وإن كان من المتعذر معرفة هذه الحقائق على وجه يقيني، وكلها اجتهادات تقوم على أساس أن معظم الأساطير استمد أصله من التاريخ، وقد أشربا إلى كثرة استخدام ألفاظ الترجيع وإن كان يخلص منها إلى نتائج يوحى للقارئ أنها مؤكدة.

ولئن كانت هذه الطرية موضع احتمال وشك، فإنه ما من شك في أن مصر قد استردت أوديب في العصر الحديث، حين بدأ الأدب العربي بهضته واستعاد من حرات آداب أخرى في مقدمتها الأدب الأوربي وما تضمن من أشكال أدبية لم يكن للأدب العربي يمارسها إلا بشكل بدائي حدا وفي مقدمتها فن المسرح والأدب العربي الحديث لم يستمد من تجربة الأدب الأوربي شكلا فحسب، بل شكلا ومضمونا، فقد حاول كتاب المسرح المصري الحديث أن يعالجوا بدورهم بعض الموضوعات التي عالجها كتاب المسرح الأوربي، لكن من وجهة نظرهم، فكما أن احتماتون - على النحو الذي استخلصه أما فليكوفسكي من قراءته الآثار الفرعونية، لم تنقل بصها إلى الأساطير الاغريقية، بل امتزجت بالروح الاغريقية وفي مقدمتها فكرة القدر التي تسيطر على الاسطورة ونهها الطابع الإغريقي. فإن قصة أوديب حدودها قد عادت إلى الظهور في مصر وفي القرن العشرين - بعد حوالي أكثر من ثلاثة آلاف عام - لتصطبغ بالطابع العربي الإسلامي. ذلك أن أوديب منذ نما في المسرح الإغريقي لم يتوقف عن رحلته وتحواله في الرمز متقللا من أديب إلى أديب، مطورا شخصيته بما يتفق ودوق العصر والمجتمع الذي يطل منه. ولعل أهم ثلاثة عالجوا أوديب في المسرح المصري الحديث

هم توفيق الحكيم (١٩٠٢-١٩٥٥) وعلى احمد با كثير (١٩١٠-١٩٦٩) وعلى سالم (١٩٣٦-١٩٥٥) وقد نشر توفيق الحكيم مسرحيته «الملك أوديب» عام ١٩٤٩ بينما نشر على احمد با كثير مسرحيته . . . «مأساة أوديب» بعد ذلك بقليل، أما مسرحية على سالم فثلت ونشرت بعد ذلك بأكثر من عشرين عاما (عام ١٩٧٠) فهو من جيل تال لكل من جيل توفيق الحكيم وبا كثير .

أما توفيق الحكيم فكان قد قام من قبل بمحاولات لعرض التراجيديا الإغريقية مدثرة و علالة من العقلية العربية بهدف احداث اتران بين العقليتين والأدبين وذلك عندما نشر مسرحية أهل الكهف عام ١٩٣٦ . والتراجيديا بمعناها الإغريقي هي الصراع بين الإنسان وقوى حمية فوق الإنسان . ويرى توفيق الحكيم أن التراجيديا بهذا المعنى تنبع عن شعور ديبى . لأن أساسها هو إحساس الإنسان أنه ليس وحده في الكون . (توفيق الحكيم . الملك أوديب . مكتبة الآداب ، القاهرة . ص ٣٣) أما في القرن السابع عشر . فإن التراجيديا أصبحت صراعا الإنسان ونفسه ، وهكذا بدأ الشعور الديني في الانطفاء . ويعلم توفيق الحكيم أنه اختار أوديب لأنه تأملها فأصغر فيها شيئا لم يحظر على نال سوفوكليس . أصغر فيها صراعا ليس فقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم بل أصغر فيها صراعا بين الواقع والحقيقة ، الواقع الرعد الذي كان يعيش فيه أوديب بعد أن أصبح ملك طيبة وروحا للملكها حوكاستا . والحقيقة التي وقفت حائلا أمام هذا الواقع حتى هدمته . وهي أنه كان قد قتل والده دون أن يدري مد سعة عشر عاما وأن جوكاستا التي هي في الواقع روحته هي في الحقيقة « أمه » فالواقع اس المحاصر والحقيقة بنت الماصى . وقد انتصرت الحقيقة على الواقع فانتحرت حوكاستا وفقا لأوديب عينيه .

ولقد تعلم توفيق الحكيم دروسا ممن سقوه إلى معالجة

أوديب من أرزهم أندريه جيد الذي جعل من إيمانه بالإنسان مادة خشوع في النفس فحل ذلك الخشوع للقوى الخفية العليا وهو بذلك يلخص لنا عقيدة الأوربي اليوم في إيمانه بألا شيء في الكون غير الإنسان . أما توفيق الحكيم فقد أرر ما في قصة أوديب من تحد للإله أو القوى الخفية وهو ما في قصة أوديب - كما أبرز عواقب هذا التطاول .

ويقول الحكيم إن شعوره بأن « الشرقي » يعيش دائما في عالمين هو الحصص الأخير الذي بقى لنا لنعتصم فيه ضد التكبر العرنى الذي يعيش في عالم واحد هو عالم الإنسان وحده

ثم يعلن توفيق الحكيم انه اضطر أن يبحر على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان التي تنحصر لها التراجيديا الإغريقية لأنه رأى أن حو الأسرة في حياة أوديب أمر لا يسعى لإعماله . وحو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن يكون خارج البيت . بينما حوادث التراجيديا الإغريقية دائما في ميدان عام أو في الهواء الطلق

كما يعلن أنه اضطر أيضا أن يحدد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التي تأناها العقلية العربية الإسلامية ، فحعل تريرياس هو مدر الأحداث في بدايتها وليس حبا إلهيا كما تقول مأساة سوفوكليس . فهو الذي لفق قصة أبي الهول عندما قتل لايوس وعمد إلى الفتى الساذج صارع الوحوش فأجلسه على عرش طيبة ، فكان كل دب أوديب أنه قل الدور الذي أراده العراف على لعه . وهكذا فإن أوديب الذي هرب من كورنت لأنه لم يطق الحياة في أكدونة ، إذا به يعيش في طيبة في أكدونة اصحم . وهكذا اصحح إسانا مثل سائر الناس ولن يصح عطيما إلا بمسلكه ونوع موقفه أمام الكارثة . وبذلك لئن جرد توفيق الحكيم أوديب من عظمته الأسطورية - وهي هزيمته لأبي الهول - فقد أضفى عليه عطمة أخرى صادرة عن فضيلته البشرية متأثرا في ذلك بروح الدين الإسلامي الذي يفاخر بأن نبيه العظيم بشر .

في الوقت نفسه فإن توفيق الحكيم جعل ترزياس هو المجرم الحقيقي لأنه حاول أن يتناول على الإله فيكون هو، وليس لإله، منبع الأحداث ومصدر الانقلابات. ولا يلبث أن نضح عواقب هذا التطاول وعقابه، فقد جاءت قصة ترزياس بالفشل، لأن الرجل الذي جلس على عرش لبية لم يكن إلا الطفل الذي أراد اقضائه منذ عشرين عاما.

هكذا لئن جرد توفيق الحكيم المأساة من خرافتها، فقد حنفظ فيها بذلك الصراع بين الإنسان والقوى العليا. لما احتفظ بفكرة الانعكاس التي هي حركة هذه المسرحية، ي أن يتحقق في النهاية ما حاول البطل ألا يقع فيه في بداية. وإن كان قد نقل ثقل الصراع مع القوى العليا فكرة الانعكاس من أوديب الملك إلى ترزياس العراف. أخيرا يوضح توفيق الحكيم أن الطعن الذي أزلته أوديب عينيه لم يكن إمعانا في الكبرياء كما ذهب جيد، ولا غبته في أن يبلغ أوج الشقاء كما بلغ أوج الخد كما ذهب نوكتو، فهذه كلها - في رأيه - من قبيل التفسيرات الأدبية الذهنية. لكنه - تمشيا مع بشرية أوديب - يرى أنه كان شديد لتعلق بأسرته، عميق الحب لجوكاستا، وكانت فجيعة فيها هو يراها على هذه الميمنة البشعة أشد مما يحتمل، وفي لحظة جنونه اقتلع عينيه، فهو قد فعل بنفسه ما فعل من حلها وحدها.

لما على أحمد باكثير فكان أكثر إمعانا في تجريد المسرحية بما يعتبره خرافة، إذ جعل الكاهن الأكبر لوكياس يخلق بوائه ثم يعمل على تحقيقها بتدبيره ومكره إلى أن تتحقق من بدايتها إلى نهايتها. ودافعه إلى هذا أحط من دافع ترزياس عند توفيق الحكيم. فقد علل باكثير تصرفات الكاهن الأكبر في بدايتها إلى أن بوليب ملك كورنث كان ينافس لايبوس على زعامة هيلاس، ويحشي أن يكون لخصمه ولد يرث عرشه وليس له هو وريث، فرشا الكاهن الأكبر بعشرين ألف ألف أوبول ليفترى وحيا باطلا حتى يحمل لايبوس على التخلص من ولده حتى لا يبقى له

وريث. أما الإله الحكيم فحاشى أن يوحى بمثل هذا الآثم (على أحمد باكثير، مأساة أوديب، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، ص ٢٣).

وتستمر أحداث قصة أوديب كما نعرفها ولكن ليست تحقيقا لنبوءة وحي إلهي بل نتيجة لموامة لوكياس كبير الكهنة.

ومعنى هذا أن باكثير يحول الصراع من صراع بين الإنسان وقوى أعلى منه، إلى صراع بين الإنسان والإنسان فيمقدما الصراع بالمعنى الديني. ولهذا فإنه عندما يتساءل أوديب ساخرا لماذا لم يعلن الوحي أن هناك رجسا في المدينة من قبل وقد مضى على هذا الزواج الآثم سبعة عشر عاما، أكان راضيا عن عمله ثم غضب اليوم؟ إذن فإذ أثار اليوم غصه؟ المرجع السابق ص ٩٣) ندرك أن باكثير يريد أن يقول إنه لو كان هناك وحي إلهي حقيقي لأعلن سخطه من أول يوم تم فيه الزواج الآثم. أما أن يقع بعد سبعة عشر عاما وبعد أن أنجب أوديب من أمه إبنين وينتسب فتفسيره أن الأمر كله من تدبير إنسان يفترى على الإله.

وفي موقع آخر يقدم باكثير تفسيراً إنسانياً آخر وذلك على لسان أوديب حين يعلن للشعب أن الرخص كان موجودا من قبل، فليس إذن هو سبب ما هم فيه من عذاب، إنما السبب أن أموال الأمة تنكدر في أيدي الكهنة يحتجزونها من دون الشعب الذي يموت جوعا. ولن نزول المجاعة - وهي ليست طاعوبا عند باكثير - إلا بمصادرة أموال المعبد وتوزيعها بالعدل، ومن الطبيعي أن تختلف إذن نهاية أوديب باكثير عن نهاية أوديب سوفوكليس، فهو لا يعاقب عينيه إنما يغادر مدينة طيبة وهو أقرب إلى الجنون.

وتتردد في مسرحية باكثير من التعبيرات الإسلامية أكثر مما تتردد في مسرحية توفيق الحكيم، حتى ليخيل إلينا أن ترزياس ليس عرافا لإعريقيا بل فقيها إسلاميا. كما يرفض باكثير بوضوح فكرة الإنسان المسير ويعلن أكثر من مرة على لسان فقيهه ترزياس أن الإله بمحكمته خلق الخير

والشر، ومنحنا عقلا نميز به بيهم، ومعنى هذا أن الإنسان هو الذي يصنع قدره وليس العكس.

وهكذا غير باكثر من المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها مسرحية سوفوكليس بعد أن أقصى دور القوى العليا عها. وما يجدر التنويه به أن لعلي باكثر مسرحية أخرى بعنوان اخناتون ونفرتيتي ولكنه فعل ما فعله سيجمويد فرويد الذي تحدث عن كل من أوديب واحناتون ولكن لم يدر غلده أحدهما أن لأيهما أية علاقة بالآخر على نحو ما فعل إيمانويل فليكوفسكى.

أما أحدث المعالجات لمأساة أوديب في اللغة العربية فهي معالجة علي سالم التي قدمت على مسرح الحكيم بالقاهرة عام ١٩٧٠ ثم شرّتها دار الهلال بعد ذلك. وفي حدود علمي فإنها المعالجة الوحيدة في العالم التي يعلن مؤلفها على غلافها أنها كوميدية وليست مأساة. ولعل هذا هو السر في أنها باللغة العامية المصرية وليست بالمصحى. لا لأها كوميديا فقط - واللهجة العامية أنجح في الإصحاح لأها أكثر مباشرة وتلمي المسافة بين الممثل والمتفرج - بل لأن مؤلفها حاول أن يلعب العدين الرمائي والمكائي أيضا. وكانت اللغة العامية إحدى وسائله في هذا الإلقاء

وفي مقدمة علي سالم لمسرحية أوديب أو « است اللي قتلت الوحش » يشير إلى بحث إيمانويل فليكوفسكى الذي عرصا إليه في أول هذه الدراسة وردد القول بأن سوفوكليس وإن لم يعادر أرض اليونان فقد كان صديقا للمؤرخ اليوناني هيرودت الذي رار مصر كثيرا وكان يسمح له بمشاهدة طقوس معينة محرم على الشعب أن يراها ويقول إنه ربما كانت مسرحية أوديب سوفوكليس ليست سوى إعداد لإعريقي لمسرحية مصرية تقدم نفس الأحداث ويتولى إحراجها كهة آمون في معابدهم، ولعلمهم كانوا يعرضوها على كبار الشخصيات من روار مصر كنوع من الإعلام الموجه لتشويه صورة الملك أخناتون بعد أن انتصروا عليه وعلى مسادته وأعادوا عبادة آمون مرة أخرى.

ويعضى علي سالم في تدعيم رأيه فيشير إلى مسرحية حان

كوكتو « الآلهة الجهنمية » فيرى أن الجو الفرعوني فرض نفسه عليه بحيث لم يستطع التخلص منه فصور أبا الهول على أنه فتاة جميلة يرقد على ححرها أنوبيس إله الموتى في مصر. وأندريه جيد في مسرحيته أوديب يجعل بوليبس ابن أوديب يعارل أخته أنتيخون ويعرض عليها الحب، وعشق الأخت والرواح مها عادة ملكية فرعونية قديمة. ولهذا كله عاد علي سالم بأحداث مسرحيته أوديب إلى طيبة مصر القديمة وليس طيبة اليونان، كما أعطى نفسه الحق في أن يجردها من كل المفاهيم اليونانية القديمة والتي تتضمن أساسا الإنسان وعلاقته بالأقدار والآلهة. هذا هو الاستبعاد الأول، الاستبعاد المكائي.

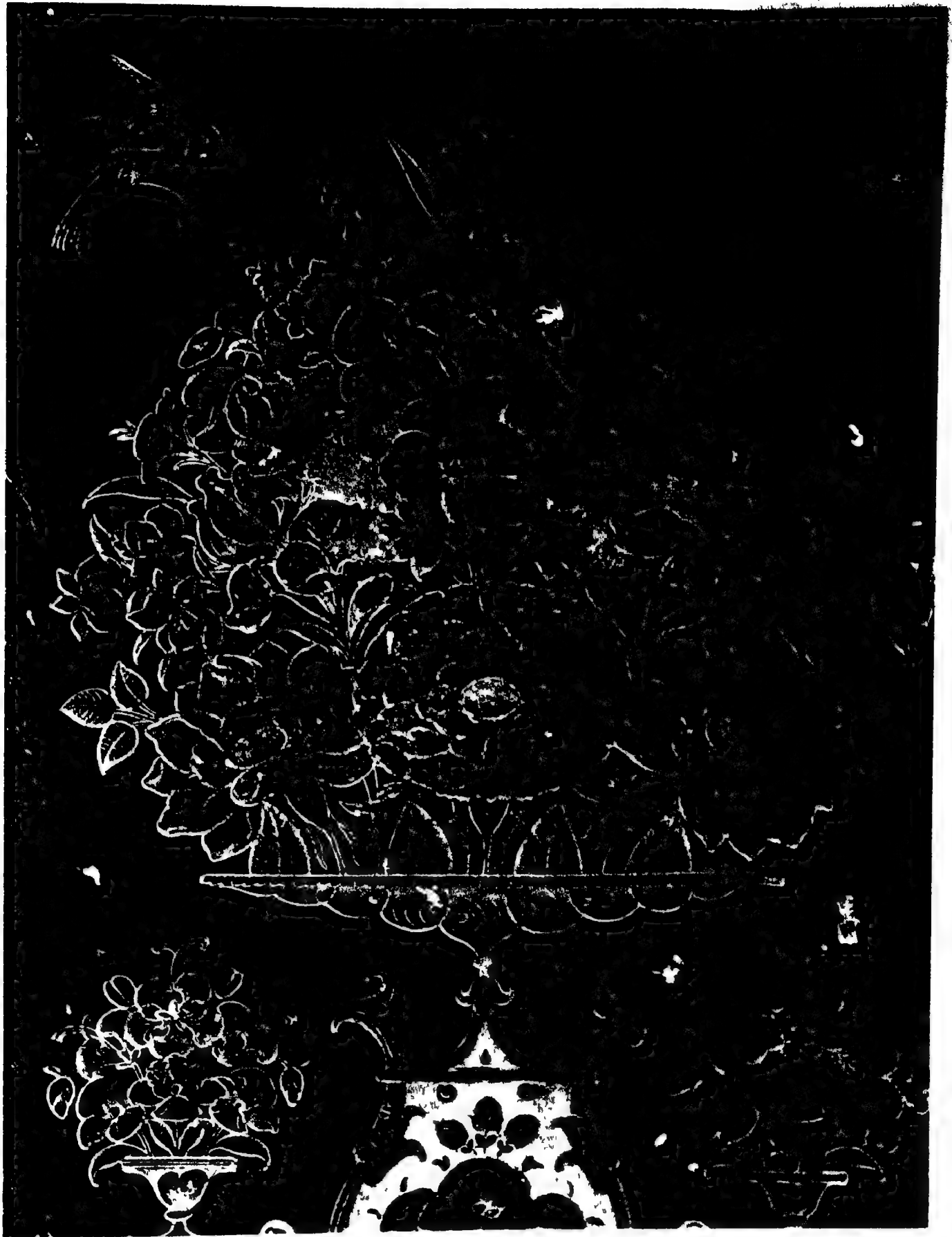
أما الاستبعاد الرمائي فيتمثل أولا في تصويره استخدام أهل طيبة الاحتراعات الحديثة كالإذاعة والتليفزيون والتليفون. ويتمثل الاستبعاد الرمائي الثاني في شكل المسرحية وطريقة إحراجها. فقد استخدم المؤلف في الفصل الثاني التقدم التكنيكي الذي حققته التحارب المسرحية المعاصرة في بث حركة سريعة بانصة في أرجاء المسرحية يتطلها دائما المسرح المكروي لدفع الإملال. كما تم إلقاء المسافة الرمائية ثالثا - وبطريقة أكثر وصوحا - في الفكرة التي تقوم عليها المسرحية. فالمأساة لم تعد مأساة أوديب، بل مأساة طيبة وشعبها، فهي تستأخر من يحل لها اللعز وتكافئه على هذا بأن تجعله ملكا عليها، ولكن إذا حدث وتصدى فرد لعمل بطولي مثل إنقاذ أمة، وأفلح في هذا، فإسا لا تلت أن تنبى حقيقة ما فعل. إن الإنقاذ وهم رائف، هو في الحقيقة تأجيل موقت للهزيمة. لهذا فإن زيريباس بسحر من أسطورة أوديب القديمة قائلا: هل قرأتم أن ملكا تربع على العرش لمجرد أنه حل أحجية، اعرصوا أن أوديب غير موحود وسطكم، فماذا كنتم تفعلون. أنقد أوديب طيبة من الوحش، أو هكذا قبل على لسان حراء الدعاية في المدينة وصدق الناس النبأ وانصرفوا إلى أعمالهم اليومية وانقطع أوديب لاختراعاته ومكتشفاته لبنى أمتة على أساس المحترات المادية وحدها، بينما

مولاي أسوأ اختراع في التاريخ. «الخوف» الاختراع الوحيد الذي يفسد كل الاختراعات الأخرى. ويعلن أن اللغز الحقيقي هو أن يحرر الإنسان من الخوف والتعلق والشك من أجل كل الطاقات الإبداعية بداخله، ومن يحل هذا اللغز هو الذي يستحق ببساطة لقب الحاكم. وهكذا غير علي سالم معالم الأسطورة تماما، فأحالتها إلى كوميديا وإن كانت روح المأساة تتغلغل في أحداثها وأصحت وقائع المأساة القديمة مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماضٍ قديم، مجرد أداة يطوعها المؤلف المسرحي المعاصر ليعكس قلقه وقلق عصره ومجتمعه ويقدم خلالها رؤيته وكلمته.

ترك حاشيته تخرب نفسيات الشعب، بدعوى العمل على أن يلتف الشعب حول ملكهم. وهنا كمنت المأساة، فلا فائدة من الاختراعات والاكتشافات ما لم يصحبها بناء الإنسان، والكارثة أن ما يحدث هو هدم الإنسان. لذلك يعود الوحش من جديد إلى الظهور. وحين يطالب الناس أوديب بملاقاته من جديد يجيبهم بأنه سيلبي طلبهم ويحل اللغز ويقتل الوحش، ولكن حين يموت ماذا هم فاعلون. لذلك يذهب شعب طيبة لملاقاة الوحش فيلقى الهزيمة. وحين يتساءل أوديب عن سبب الهزيمة مع أنه طور طيبة آلاف السنين واخترع للناس كل ما يصنعه الإنسان في المستقبل، يرد عليه تيريزياس قائلا: واخترعت أيضا يا

شجرة الحياة. عن شكل الكون «الفرهسي»، فارسي، القرن الرابع عشر. حالة في فرير. واشنطن





علاق لاکوم لنشاه جهان (۱۶۵۸-۱۶۶۸)، عهد، مصنع لعل ناسع عشر



ترکی نصیحة روحه، ألمانيا أو هولندا (٩) الثالث الأخير من القرن الخامس عشر متحف اشمولين باكمورد (يلمت الطر و هذه اللوحة تصوير
الروحة بدون حجاب)

*Ich habe viele fremde Länder durchstreift
und den Weg nicht gefunden, der mich in die Welt führte.
Rosen sah ich zu Tausenden in den Garten,
keine glich meiner Geliebten.
Müde machte mich die bittere Sprache der Menschen
in den langen Jahren voll Trauer.
Auf die Hilfe der Ströme hoffend, die dahineilen,
habe ich nur das Rinnsal in mir selber treffen können.
Ich habe mich in allen Flammen verzehrt.
An einen Dolch bin ich genagelt.
Durchbohrten Herzens fiel ich nieder.
keine Hand war da, die mich aufhob.
Die Welt bleibt taub auf meinen Ruf.
Nichts erwarte ich ohnehin vom Schicksal.
Du allein, meine Nachbarseele, kennst meinen Zustand.
Ich aber fand keine Worte, dir meine Pein zu künden.
Ich bin die Nachtigall, die vor Elend seufzt.
Ich habe gut schreien. Meine Rose hört mich nicht.
Des Todes sicher, sagt Karadja-Oghlan,
fand ich keinen andern Ausweg als das Grab.*

Karadja-Oghlan
(Türkei, 17. Jahrhundert)

الشكل في شعر أبي القاسم الشابي

مركز دراسات الشرق الاوسط

جامعة يوتا

سالت ليك ستي يوتا - أمريكا

حزيران ١٩٧٦

لا نعالى اذا قلنا ان الشابي^١ كان ولا يزال من اعظم شعراء تونس المحدثين عقريه وشاعريه. فشعره يتسم بطابع فلسفي ورومانطيقى قلما نعثّر على مثيل له في دواوين معاصريه من تونسيين خاصة وعربيين عامة. والى جانب الصدق والحساسية المزهمة وسعة الخيال يتميز شعره بالوضوح بالتححرر من الطابع التقليدي في الأسلوب، كما يتميز بعض التححرر من الطابع التقليدي في الشكل. فشعر الشابي واضح التركيب واسلوبه تصويري يبرع في معظم القصائد الى الحكاية والسرد القصصي بما فيه من حوار ومراجعة اما صوره فهي عادة ايجائية ورمزية عبر ان شعر الشابي لا يخلو من المعاني المتكررة والاحطاء اللعوية والصرفية والحوية التي نه عليها احد الكتاب^٢ ولعل التآلف بين الكلمات في القصائد هو احد المصادر الموسيقية التي يتميز بها شعر الشابي، فقد وفق الشابي في اختيار اصوات اللغة واستخدامها للتعبير والابحاج. وكثيرا ما يحدث اثلااف الكلمات واسيائها بعمه موسيقية تنصف بالربيع والايقاع وتتناوب مع المعنى واللطف. ويشيع في قصائد الديوان التناؤم والألم والأسى والنقمة على المجتمع. وربما يعود سبب ذلك الى ابتلاء الشابي بعملة مدممة في القلب لارمته منذ كان شابا، والى وفاة ابيه عام ١٩٢٩.

نشأ الشابي في بيئة دينية محافظة وهبل من ثقافة عريقة

اسلامية ومع انه لم يكن يعرف لغة احنية فانه تأثر بالعقلية الغربية عن طريق الترحات فاستوعب ما شر عن آداب العرب وحضارته كما قرأ عيون الشعر العربي. وقد فطن بعض الكتاب الى ان الشابي تأثر بمدرسة الرومانطيقين الأوروبيين وبالأدب المهجري الذي نشأ في شمال امريكا (وغيران خاصة) صياغة والفاظ وروحا^٣.

لا يشمل ديوان اعالي الحياة^٤ الا قصائد يعرض الشاعر فيها لمواضيع ذات صعة اجتماعية وربما يعود ذلك الى اعتقاد الشابي بأن الفن خليف نتجنب الاعراض التافهة والحد في سبيل البعث والاحياء. صدر ديوان اعالي الحياة عام ١٩٥٥ بعد مرور ٢١ سنة على وفاة الشابي ثم اعقبته الطعة الثانية^٥ عام ١٩٦٦ والثالثة عام ١٩٧٠. وقعت في الطعة الاولى عدة اخطاء مطبعية تكرر بعضها في الطبعة الثانية. وعكس الطعة الاولى فقد وردت في الطبعة الثانية تواريخ القصائد حسبما جاءت في مخطوط الشاعر ولعل

(١) اطر تفاصيل عن حياة الشابي وآثاره، ص ١٥٧-١٦٨ A Critical Introduction، ص ٢٦٠-٢٦٦ "Essai" والشابي، حياته وشعره، ص ٣٥-٤٥

(٢) شاعران معاصران، ص ١٦٦

(٣) دراسات عن الشابي، ص ٣٣-٤١، ١٠٥، ١١٦، ١٢٥

(٤) اعالي الحياة، ديوان شعر، دار الكتب الشرقية، (تونس ١٩٥٥). يبدو ان الشابي اعترم بشر ديوانه تحت عنوان من اعالي الحياة (اطر الاعلان في محله ابولو (كانون الثاني ١٩٣٤) الصفحة التي تلي المهرس وقد تضمنت الطعة الاولى للديوان ثمانية قصائد من مجموع ١٨ قصيدة استثنائها الشاعر حينما اعترم بشر ديوانه (اطر كتاب في الادب التونسي، ص ١٢).

(٥) الدار التونسية، (تونس، ١٩٦٦).

(٦) الدار التونسية، (تونس، ١٩٧٣).

ليم القصائد وتنسيقها في طبعات الديوان الثلاث يتفق مع تيب الذي قام به الشابي نفسه حين اعترزم نشر ديوانه سراف صديقه الشاعر احمد ابي شادي عام ١٩٣٤^٧. صصت كل من هذه الطبقات بعض الصفحات لأمانة اة الشابي كان قد كتبها احوه محمد الامين. غير ان سعة الثالثة تضمنت ١٣ قصيدة منها ثلاث مقطوعات تنشاها الشاعر عندما اعد ديوانه للنشر.

ان الشابي أبدى في مناسبات عديدة رأيه في الشعر امة والشعر العربي (ماصيه وحاضره) خاصة، الا انه لم يب عن رأى حلي في مسألة الشكل الشعري الذي يحذر شاعر الترامه. ويبدو من اقوال الشابي في الشعر انه يعزو ية كبرى لشعور الشاعر وحياله الشعري^٨ وانه لا يعبر لكل الشعري ابتهاها خاصا. في فصل «الروح العربية» كتابه «الخيال الشعري عند العرب» يعزو الشابي فشل معراء الاندلسيين الى اهمهم «... بخنوا عن منابع الشعر قشور الحياة واريائها وفتشوا عن حقيقة النفس في فنون نلام فجددوا في الاوران ولم يحددوا في الروح ونصوا في ساليب ولم يتصوا في الجوهر واللسان...»^٩ وفي بحث آخر يذكر الشابي ان الشعر تصوير لآثار هذه ياة وعلى الشاعر ان يعبر «... عن هاته الآثار ملوب في حميل...»^{١٠}، غير انه لم يشرح دور الورد نافية في الشعر حيما حدد معالم هذا الأسلوب. لكن ابني، في المقدمة التي وضعها لـ **ديوان الينوع** لأبي شادي (١٩٣)، يعتبر الأوران عصرا من عناصر الشعر، فهو يقول: «الهن في جميع صوره والوانه انما هو مجموعة سب سيقية يوازن الفنان بينها موازنة حكيمة ملهمة، يحس بها في رة نفسه ويأتيها، وربما لا يفهمها كل الفهم أو بعضه، شاعر العظيم هو الذي يوفق في فنه الى المعادلة بين سب العاطفة والفكر والخيال والاسلوب والورد، بحيث عمل بينها التجاوب الموسيقي في القصيدة...»^{١١}

لا يتضح عند دراسة شعر الشابي ان اغلبية قصائده ضعت لاحكام العروض الا ان قسما منها يبشر

بمحاولات للتحرر من بعض قيود العروض التقليدية والعودة الى تنوع القافية.

اعتمدت في هذه الدراسة على الطبعة الثانية من ديوان اغاني الحياة الذي يشمل ٨٧ قصيدة وتسع مقطوعات يبلغ عدد ابياتها حوالي ٢٥٧٠ بيتا بدأ الشابي نظمها في ايام صباه. وجل القصائد ذات القافية الواحدة مرتة في اقسام متفاوتة الطول، بينما رى عددا ضئيلا من القصائد المتنوعة القافية يشمل اقساما غير متساوية في الطول.

القصائد ذات القافية الواحدة

نظم الشابي ٧٠٪ من قصائده على نظام القافية الواحدة (١٥٧٠ بيتا) ويلاحظ ان معظم الحروف التي اتخذها روبا تحي روبا بكثرة في دواوين العرب واعل حروف الروي في شعر الشابي سهلة النطق يكثر ورودها في اواخر الكلمات العربية. فحرف الميم هو الروي في ١٤ قصيدة (٣١٠ أبيات، ١٩٪) من قصائد اغاني الحياة، والروي من اصل الكلمة في اكثر ابيات القصيدة. وثم كلمات تنهي بحرف الميم روبا تتكرر عدة مرات لا في القصائد الميمية المختلفة فحسب، بل قد تتكرر في القصيدة الواحدة في نفس المقطع^{١٢}. اما حرف الدال فانه يقع روبا في ١٠

(٧) المصدر السابق، ص ١٤ وانظر آثار الشابي، ص ٣٧
(٨) الخيال الشعري عند العرب للشابي، وانظر القصائد التالية في اعاني الحياة «شعري» (ص ٢٦-٢٧)، «يا شعري» (ص ٥٥-٦٣)، «اعسة الشاعر» (ص ١٠١-١٠٢)، «قلت للشعر» (ص ١٢٧-١٢٩)، «احلام شاعر» (ص ١٧١-١٧٢)، «فكرة الفان» (ص ١٩٠-١٩٢) و«قلب الشاعر» (ص ٢٦٢-٢٦٣)، وانظر كتاب الشابي، حياته وشعره، ص ٢٦٧-٢٨٣
(٩) الخيال الشعري، ص ١٣٥
(١٠) الشابي حياته وشعره، ص ٢٧٠

(١١) انظر ديوان الينوع، ص، سين-دال. رأي الشابي في ان الفن يوفق بين اعداد مختلفة يماثل رأي كوليرج في الخيال الشعري (انظر مقالة Kathleen Colburn في *Major English Romantic Poets* (١٢) انظر امثلة لتكرار كلمات الروي «بحوم» (ص ١١٧-١١٨. ١٣٧-١٣٩)، «وحوم» (ص ١٧٣-١٧٤)، «أنعام» (ص ٢٦٦-٢٧٠) اعاني الحياة انظر كذلك كلمات الروي المتكررة في القصائد المختلفة «كتيب»، «حطوب»، «قلوب»، «قطوب»، «نخب»

قصائد (٢٨٩ بيتا) والباء تقع روبا في سبع قصائد (٢١٠ ابيات)، والراء تقع روبا في سبع قصائد اخرى (٢٧٤ بيتا)، واذن هذه الحروف الثلاث تؤلف ١٧٠٤٪، ١٢٪ و ١٣٪ بالتوالي من مجموع ابيات القصائد ذات القافية الموحدة. اما حرفا النون واللام اللذان يقعان روبا بكثرة في الشعر العربي فلم يجيئا روبا الا في عدة قصائد من اغاني الحياة: جاءت النون في خمس قصائد (١٥٣ بيتا، ١٠٪) وجاءت اللام في ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة (١٥٧ بيتا، ١٠٪). وجاءت السين روبا في ثلاث قصائد. وجاءت كل من التاء والحاء في قصيدتين، والهاء في اربع قصائد. اما الفاء والكاف فقد جاءت كل منهما روبا في قصيدتين فقط من ديوان الشابي، والذي نلاحظه ان شبيوعهما كروي في الشعر العربي عامة يجمع الى الاعتدال. والحروف البادئة في محبتها روبا (كالراء والذال والعين والحاء والطاء والطاء والضاد) لا تقع روبا في قصائد الشابي ذات القافية الموحدة. ومما يبعث على الدهشة ان العين لم تقع روبا في اية قصيدة من هذه القصائد رغم انها ترد كثيرا في اواخر الكلمات العربية كما ان لم نجد الكاف او الباء روبا في هذا النوع من القصائد

تنهي الابيات في معظم القصائد الموحدة القافية حركة قصيرة (اي ان القافية مطلقة) وعلى الأعل تكرر حركة الروي الكسرة او الصمة، والكسرة اكثر ورودا والروي مسبق باحدى هاتين الحركتين بصورة غير متساوية او منتظمة، الا ان واو المد وياء المد تتعادلان في الوقوع قبل الروي مباشرة، ولا يستثنى من ذلك الا القصائد الطويلة سنيا. ففي قصيدتي «حديث المقرة»^{١٣} و «صلوات في هيكल الحب»^{١٤}، وهما قصيدتان طويلتان. تسبق واو المد الروي في ٨٠ بيتا (٤٣ في القصيدة الاولى و ٣٧ في الثانية) وتسبق ياء المد الروي في ٤٦ بيتا (٢٠ في القصيدة الاولى و ٢٦ في الثانية).

أكثر الشابي من القافية المقيدة اذ اتخذ هذه القافية ٤٠٪ من قصائده، لا سيما القصائد التي نوع فيها القافية.

ويغلب على هذه القافية ان يسبق روبا حرف مد وهذا ما يسمى بالردف وقلمنا يحصل في القصائد المنية على القافية المقيدة^{١٥} ولم يستحسه اهل العروض مطلقا. الا ان قوما من العروضيين استساغوا تناوب الصمة مع الكسرة قبل الروي. واستقبحوا تناوب احدهما مع الفتحة^{١٦}، ولكنا في شعر الشابي نجد الحركات القصيرة كلها تتناوب قبل الروي، بل يقع ذلك في عدد من القصائد ذات القافية المقيدة كقصيدة «ارادة الحياة»^{١٧} حيث تتناوب الكسرة والفتحة والصمة قبل الروي. مما يأتى بموسيقى القافية الكمال. اما القافية المؤسسة فحدها في قصائد الديوان المنظومة في بحر الكامل.

عدد دراستنا لأنواع القوافي في شعر الشابي يتجلى بوضوح ان الشاعر حاول تقوية اصوات قوافيه بتكرار صوتين على الاقل في اواخر الأبيات. وقد حقق ذلك في بعض قصائده (١) بإضافة تاء الصمير^{١٨} وتاء التأنيث^{١٩} الى كلمات الروي. (٢) بتقديم احد حرفي المد (الواو والياء) على الروي في أكثر قصائده (حتى القصائد المنية على القافية المقيدة). (٣) بالترام الحركة التي تسبق الروي لا سيما في قصائده القصيرة سنيا^{٢٠}. اصف الى ذلك ان مراعاة نفس الورد، والانسجام الحاصل عن الايقاع

(ص ٧٥-٧٩)، «دهري» (ص ١٤٠-١٤٤)، «ورود» (ص ٢٠١-٢٠٦)، «حياة» (ص ١٣٤-١٣٦)، «دهور»، «طهور» و «الطيور» (ص ٢١٣-٢١٧)

(١٣) المصدر السابق، ص ٢٠١-٢٠٦

(١٤) المصدر السابق، ص ١٨٢-١٨٧

(١٥) موسيقى الشعر، ص ٢٦٠ و ٢٨١

(١٦) موسيقى الشعر، ص ٢٦٧ وأطر شرح نعمة الخليل ص ٣٨٢-٣٨٤

(١٧) اعاني الحياة، ص ٢٤٠-٢٤٤

(١٨) المصدر السابق، ص ٢٤-٢٥، ٥٨، ١٥٨-١٦٠، ٢١٠-٢١٢

(١٩) المصدر السابق، ص ٥٢، ٥٣، ٥٦، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٩٠، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٩٥، ٢٣٦

(٢٠) المصدر السابق، ص ١٧-١٨، ٦٤-٦٥، ١٤٩-١٥٣، ١٥٨-١٦٠، ٢١٠-٢١٢

الداخلي، وسهولة نطق الكلمات - كل هذا يضمن على شعره نغمة موسيقية خاصة تعبر عن حالة الشاعر النفسية. ويصعب على الفاحص المدقق في شعر الشابي ان يجد قوافي اختارها الشاعر لجرد التقفية او لمراعاة الوزن، اذ ان معظم قوافي قصائده حال من التكلف والافتعال. ولا ريب في ان ترتيب القصيدة في مقاطع يستقل كل مقطع منها عن الآخر بالرغم من اشتراكها معا وزنا وقافية وموضوعا - لا ريب ان هذا قد أتاح للشابي ترديد كلمات الروي في اكثر من مقطع. ولعل التشابه في المواضيع وضيق النطاق قد اديا الى هذا التردد الذي يقع أحيانا في أقل من سعة أبيات^{٢١}.

ان عدم مبالاة الشابي بتصريح معظم قصائده قد اطلق له العنان في النظم. ذلك انه أتاح للشاعر إكمال فكرته في بداية الشطر الثاني من البيت. كما ان شيوع القافية المقيدة يعد من اهم مميزات شعر الشابي شكلا ولا يسعنا الا ان نعتبره محاولة للتحلل من قيود الأعراب - هذا الأعراب الذي يكون جزءا لا يتجزء من القافية بل ويحرص عليها تركيب الأبيات. وحدير بالذكر ان النظم في القافية المقيدة المسبوقه بحرف مد قلما يجده في الشعر العربي القديم. ان خروج الشابي في هذا الشأن عن المألوف وعمّا اصطلاح عليه اهل العروض القدماء يتفق مع محاولات معاصريه من الشعراء المجددين مصريين كانوا ام مهجريين.

تنوع القافية في شعر الشابي - شعر المقاطع

نظم الشابي ٣٠٪ من قصائده منوعا فيها القافية (٣١ قصيدة يبلغ مجموع ابياتها ٩٤٤ منها ٦٢٧ بيتا قوافيها مقيدة). وتقع كل من الميم والذال والراء رويًا في هذا النوع من القصائد حوالي مئة مرة، وفي هذه القصائد نجد (بعكس ما يجده في شعره الموحد القافية) ان الكاف ترد في اواخر ابياته ٢٤ مرة والعين ٣٤ مرة والياء ترد ٤٠ مرة. واتخذ الشابي كاف الخطاب رويًا في بعض القوافي المقيدة، ولكنه التزم

نفس الحرف الذي يسبق الروي مما حسن موسيقى القافية. والشاعر في هذه القصائد يتخذ اللام والهاء رويًا اكثر مما فعل في القصائد الموحدة القافية فاللام تقع رويًا ٨٤ مرة والهاء تقع رويًا ٩٧ مرة. وحلاصة القول ان الشابي اختار لشعره النوع القافية رويًا شائعًا في الشعر العربي كله، وقد سلك هذا المسلك في بقية قصائده. وتسهيلًا لما نحن بصدد من تنوع القافية في شعر الشابي قمت بتصنيف القصائد ذات المقاطع حيث اتخذ الشاعر لكل مقطع قافية خاصة الى قسمين. (١) قصائد متنوعة القافية دون قرار، (٢) قصائد متنوعة القافية مع قرار.

(١) قصائد متنوعة القافية دون قرار

أ - تنوع القافية في مقاطع متغايرة الطول

تنتمي قصيدتنا «شعري»^{٢٢} و «الاشواق النائية»^{٢٣} الى هذا النوع من التقفية، فالقصيدة الاولى تشتمل على خمسة مقاطع (٢٢ بيتا) من بحر المحدث اما الثانية فهي من بحر الخفيف وترتيب قوافيها جاء على نحو غريب: ا ب ب، ج ج ج ج، د د د د، هـ و هـ ز زح. ومع ان قصيدة «في فحاج الظلام»^{٢٤} تتألف من مقاطع متساوية الأبيات فان التقفية في بعض المقاطع (الاول والثالث والخامس والسابع والثامن) تماثلت، بينما تعاربت في مقاطعها الاخرى. وما يقال عن هذه القصائد يقال عن قصيدة «في ظل وادي الموت»^{٢٥} حيث التزم الشاعر قافية واحدة في مقاطع معينة (الاول والثالث والرابع) من القصيدة ولكنه خرج عنها في المقطعين الثاني والخامس.

(٢١) المصدر السابق، ص ٧٦ (البيتان الرابع والتاسع)، ص ٩٨ (البيت السادس) و ص ٩٩ (البيت الثالث)، ص ١٣٥ (البيتان الاول والسادس)، ص ١٤٨ (البيتان الثالث والثامن)
(٢٢) المصدر السابق، ص ٢٦-٢٧
(٢٣) المصدر السابق ١٦٨-١٧٠
(٢٤) المصدر السابق، ص ١٠٣-١٠٧
(٢٥) المصدر السابق، ص ٢٠٧-٢٠٩

ب - تنوع القافية في مقاطع متساوية الطول

تنوع القافية في كل بيتين : القصائد المنتمية الى هذا النوع تتألف من مقاطع متساوية الأبيات، ويتراوح عدد المقاطع في هذه القصائد بين الاربعة والتسعة. وقصيدة قلب « قلب الام »^{٢٦} هي القصيدة الوحيدة في الديوان التي تلتزم روبا واحدا لكل بيتين دون ان تفصل نقاط بعد كل بيتين. ذلك ان وحدة الموصوع والورد يربطان بين كل زوجين من الابيات. وجدير بالذكر ان القافية في بعض هذه القصائد قد جاءت اما مطلقة واما مقيدة في المقاطع المختلفة بل في بعض المقطع^{٢٧} كذلك، وأعلية هذه القصائد من بحر محزوء الكامل وهي من اطول قصائد اغاني الحياة، ولما حشح الشاعر الى التصميم فيها.

تنوع القافية في كل ثلاثة أبيات : نظم الشابي ثلاث قصائد^{٢٨} تتراوح المقاطع في كل منها بين ٣-٨ وكل مقطع يتألف من ثلاثة ابيات على روى مستقل عالما. وقد جاء معظمها من بحور نادرة في الشعر العربي القديم كالمقارب والسريع.

تنوع القافية في كل أربعة أبيات والرباعيات : في « اغاني الحياة » قصيدتان التزم الشابي فيهما نظاما خاصا. فقد اتحد روبا مستقلا لكل اربعة ابيات وهاتان القصيدتان هما « الى الموت »^{٢٩} و « من اغاني الرعاة »^{٣٠}. ويبلغ عدد مقاطع القصيدة الاولى ستة وعدد مقاطع القصيدة الثانية اربعة. ومن مميزات الرباعيتين « النحوى »^{٣١} و « في الطلام »^{٣٢} : (اولا) اهمما تشتركان معا في نظام التقمية (اب اب - ج د ح د) والبحر (الرملي). (ثانيا) الشطر الثاني من كل قصيدة يلتزم تعيلة واحدة بدلا من ثلاث كما هو الامر في الشطر الاول. وهذه التعيلة هي فاعلات (= فاعلن) او فاعلات في القصيدة الاولى وفاعلات مضافا اليها مقطع في القصيدة الثانية^{٣٣}. (ثالثا) يجمع القصيدتين تاريخ النظم (١٩٢٥). (رابعا) تتناوب القافية المطلقة والمقيدة في كل من اعاريض القصيدتين واضربهما. (خامسا) مع ان رباعيات القصيدة « في الطلام » قد

فصلت بنقاط فانها تكون وحدة لا تتجزء من حيث الموضوع والبحر والفكرة.

تنوع القافية في كل ستة أبيات : يحتوي ديوان الشابي على ثلاث قصائد^{٣٤} يمكن الرمز لمقاطعها بما يأتي ١١١١١١، ب ب ب ب ب ب ب وهكذا. يتراوح عدد مقاطع القصيدة في الديوان بين ٣-٦ وجاءت القصائد من بحور المجتث والمقارب والبسيط، وقوافي مقاطعها اما مطلقة او مقيدة.

تنوع القافية في كل ثمانية أبيات وكل خمسة عشر بيتا : تتألف كل من قصيدتي « الى الشعب »^{٣٥} و « المساء الحزين »^{٣٦} من مقاطع ويتألف كل مقطع في القصيدة الاولى من ثمانية ابيات، اما في القصيدة الثانية فيتألف كل مقطع من خمسة عشر بيتا. وقد اتخذ الشابي لكل مقطع قافية خاصة.

(٢) قصائد متنوعة القافية مع قوار

نظم الشابي حل قصائده التي تشتمل على قرار (او قفلة) وهو شاب لم يحاور العشرين من العمر. ثمة عدد لا يستهان به من هذه القصائد جاء من البحور النادرة في الادب العربي

(٢٦) المصدر السابق، ص ١٩٤-٢٠٠ وانظر كذلك القصائد ص ٣٩-٤٠، ٥٢-٥٤، ٥٥-٦٣، ٢٣٧-٢٣٩. في قصيدة « الطمولة » (ص ٩٠-٩١) تستقل كل وحدة مؤلفة من بيتين بعضها عن بعض من حيث الفكرة والموصوع وتفصل نقاط بين كل وحدة ووحدة.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٣٩-٤٠، ٥٢-٥٤، ٥٥-٦٣، ٢٣٧-٢٣٩، ٩١-٩٠.

(٢٨) المصدر السابق، ١٨٠-١٨٢، ٢٥٩-٢٦٠، ٢٦٤-٢٦٥.

(٢٩) المصدر السابق، ص ١١٤-١١٦.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٢٢٠-٢٣٠.

(٣١) المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٣٠-٣١.

(٣٣) انظر الشابي شاعر الحب والحرية، ص ١٥٠. ويتنقد عمر مروح ان فاعلات فعل قد جاءت في الشطر الثاني وهذا غير صحيح.

(٣٤) اغاني الحياة، انظر القصائد « نظرة في الحياة » (ص ٣٥-٣٧)، « الى عارف اعمى » (ص ١١٧-١١٨)، « اراك » (ص ١٨٨-١٨٩).

(٣٥) المصدر السابق، ص ٢٥٠-٢٥٣.

(٣٦) المصدر السابق، ص ٩٤-٩٧.

نديم كالمنسرح والمتقارب والمتدارك والرمل^{٣٧}. ويجدر بنا
نصنف هذا النوع من القصائد على الوجه التالي:

- قافية تتكرر في اواخر كل مقطعين، كما في قصيدة
مأتم الحب^{٣٨} التي تشتمل على ستة مقاطع. ونية
مقاطع هنا تتبع نظاما خاصا: فالشطر الاول من المقطع
قسم الى تفعيلتين متساويتين طولاً وكل منهما في سطر
مستقل يليهما بيتان مقفيان. تختم نفس القافية كل
مقطعين ويمكن الرمز للمقطعين الأولين من هذه القصيدة
اب ب ج، د د ه ه ج.

- شطر يتكرر في كل مقطع ثلاث مرات كما في
قصيدة «اغاني النائه»^{٣٩} التي تشتمل ثلاثة مقاطع، فالشطر
تكرر هو الاول من كل مقطع، يتكرر مرتين بعد
باعتين يرمر اليهما ب - ا ا ب، ج ج ح ج (في المقطع
اول) وب - ا ب ا، ا ب ا (في المقطعين الآخرين،
ثاني والثالث)، وثمة شطر يفصل بين الشطرين المتكررين
لى نفس روي البيت الاول من كل مقطع:

كان في قلبي فجرٌ، ونجومٌ،
وبحارٌ، لا تُغشّيها العيومُ
وأناشيدٌ، وأطيّارٌ تحومُ
وربيعٌ، مُشرقٌ، حلوّ، جميلٌ
كان في قلبي صباَحٌ، وإيّاة
وابتسامات، ولكن . . . وأأساه!
آه! ما أهولَ إعصارَ الحياة!

آه! ما أشقى قلوب الناس! آه!
كان في قلبي فجرٌ، ونجومٌ،
فاذا الكلُّ ظلام وسديم . . .
كان في قلبي فجرٌ، ونجومٌ

- شطران متكرران. جاء هذا النوع من القرار في قصيدة
شكوى اليتيم^{٤٠} حيث اختتم به كل مقطع من مقاطع
قصيدة ما عدا المقطع الاخير. والشطران المتكرران هما:

فسرت وناديت: يا ام هيا
الي فقد سئمتني الحياة

وبدلا من كلمة «سئمتني» ورد الفعل المترادف «عذبتني»
في المقطع الثاني و«اشجرتني» في المقطع الثالث. يفتح كل
مقطع بيتين مقفيين تليهما اربعة اشطر، الشطران الاولان
منهما يلتزمان رويًا واحداً، اما الشطران المتبقيان فهما
القرار. يمكن الرمز لنظام التقفية في قصيدة «شكوى اليتيم»
على النحو التالي ا ب ب ج د، ه ه و و ج د وهكذا.
والحدير ذكره ان المقطع الاخير الذي يتألف من ستة اشطر
(ر ح ر ح ج) يفتقر الى البيتين الافتتاحيين.
(د) بيتان متكرران. جاء هذا النوع من القرار في قصيدة
«جدول الحب»^{٤١} فقط ويقع القرار في مطلع القصيدة
وبداية المقطع الرابع، والبيتان المتكرران هما:

بالامس كانت حياتي كالسماء الباسمه
واليوم، قد امست كاعماق الكهوف الواجه

(ه) قرار يتألف من شطر ورباعية. يتكرر الشطر في مطلع
المقطع الاول والمقطع الثاني من قصيدة «الكآبة
المجهولة»^{٤٢}. والشطر المتكرر هو «انا كئيب، انا
غريب». اما الرباعية فهي تختم كل مقطع من مقطعي
القصيدة، وقد أتت بصورة اربعة اشطر على النحو التالي:
ا ب ا ب

(٣٧) المصدر السابق، ص ٤٤-٤٦، ٤٧-٤٩، ٥٠-٥١،
٦٨-٧٢، ٨٢-٨٦، ١٣٢-١٣٣، ٢٣٤-٢٣٦
(٣٨) المصدر السابق، ص ٤٤-٤٦
(٣٩) المصدر السابق، ص ١٣٢-١٣٣.
(٤٠) المصدر السابق، ص ٥٠-٥١
(٤١) المصدر السابق، ص ٨٢-٨٦ البيتان العاشر والحادي عشر لا
يلتزمان قافية واحدة (ص ٨٣)
(٤٢) المصدر السابق، ص ٤٧-٤٩. يعتبر عمر فروج هذه القصيدة
موشحة مطوية في بحر حديد مستعملات (الشابي شاعر الحب والحرة، ص
١٥١) غير ان بحر هذه القصيدة هو المنسرح والقصيدة جاءت بصورة اشطر
ويمكن الرمز لنظام التقفية ب- ا ب ج د، ه ه و ه وهكذا.

الانفعالات في نفس الشاعر فيصبح حراً من معنى القصيدة. اما نعم القافية المرددة فيعبر عن هدوء الشاعر وكأنته.

(ر) يصعب علينا تصنيف قصيدة «اعنية الاحران»^{٤٥} بالرغم من أن احد الأدباء اعتبرها موشحة^{٤٦}، ويرجع ذلك الى كثرة تنوع القافية فيها بحيث يصح اعتبارها من الشعر المرسل لولا ترتيب مقاطعها في شكل هُدسي خاص. فقد جاءت الأبيات الأولى والأخيرة من بعض مقاطع القصيدة (المقطع الاول والحادي عشر والثاني عشر) على روي واحد في كل منها. وتتميز اشطر الأبيات الثابتة من القصيدة بميزة خاصة وهي انها تشتمل على تعميعة واحدة فقط بينما تشمل الأشطر الأولى ثلاث تعميعات ويلى البيت الاول من كل مقطع شطرا محردان من القافية ولعل المقطع الاول يدل على هُدسة المقاطع كلها.

عني أشودة الحجر الضحوك
أيها الصداخ!
فلقد حرّعي صوت الطلام
ألمأ علّمي كرة الحياة
إن قلبي ملّ أصداء النواح
عني، يا صاخ!

وحرى سا ان يلخص في هذا المقام اهم ما يلاحظه عد تقييما لشعر المقاطع في اغاني الحياة. (اولا) التزم الشابي نفس البحر في القصائد التي نوع فيها القافية، وكثيرا ما يقرب اسلوب هذه القصائد من لغة الحديث العادي (ثانيا) اختار الشابي لشعره المنوع القافية بحدودا غير مألوفة في الشعر العربي القديم كالمندارك والمنسرح والرمل الا ان هذا الأخير داع في عصر الشابي ذيوعا

(٤٣) اعاني الحياة، ص ٢٣٤-٢٣٦

(٤٤) شاعران معاصران، ص ١٨٢

(٤٥) اعاني الحياة، ص ٦٨-٧٢

(٤٦) الشابي شاعر الحب والحرية، ص ١٥٣

كآبة الناس شعلة، وتني
مرّت ليال حت مع الأمد
اما اكتثاني فلوعة. سكنت
روحي، وتني بها الى الأبد

(و) قرار مؤلف من مقطع بكامله وقافية. نظم الشابي هذا النوع من القرار في قصيدة «الصباح الجديد»^{٤٧} والقافية تتكرر في البيت الرابع من كل مقطع من مقاطع القصيدة. اما المقطع المكرر فيصم ثلاثة ابيات ويتصدر كل قسم من اقسام القصيدة الثلاثة (في كل قسم ثلاثة مقاطع). ويمكن الرمز للمقطع المكرر (القرار) - ا ا ا ا ا ا

اسكي يا حِرّاحْ واسكني يا شحونْ
ماتَ عهد النّواخْ ورهسان الحسونْ
وأطلّ الصّباحْ مِن وراء القرونْ

ويلاحظ ان القافية المقيدة قد جاءت في اواخر اشطر القصيدة كلها يستثنى من ذلك آخر صدر البيت الاول من المقطع الثاني وآخر صدر البيت الاول من المقطع الثالث فقط حيث جاءت القافية مطلقة. اما اواخر الصدور في بقية ابيات القصيدة فابها مسكنة القافية. مع ان التسكين لا يجوز اذا لم تكن الأبيات مصرعة^{٤٨}.

في حِجاج الرّدى قد دفت الألَمْ
ونثرتُ الدُّمُوعْ لربّاح العَدَمْ
واتَّخذتُ الحياةَ مِعْرَفاً للنَّعَمْ
أنفَسى عليه في رحابِ الرّمانْ

جدير بالذكر ان الشابي قد وفق كل التوفيق في استخدام القرار في هذه القصيدة، فان تكرار القافية في البيت الرابع من كل مقطع يؤكد لنا ان حراح الشاعر لن تسكن وان شجونه لن تكف عنه وبذلك ربطت القافية المكررة بين خلجات الشاعر وعزرت المعنى. اما القرار الثلاثي فانه يربط مقطوعات القصيدة برباط موسيقي لان نغمه يعبر عن ثورة

ملموسا، وبهذا التحق الشابي بشعراء جيله الذين مهدوا الطريق لأحياء ايقاع لم يحس به ويستحسنه الا عدة شعراء. (ثالثا) ان تنوع القافية في كل بيتين، او ثلاثة او اربعة اشطر في القصيدة ذاتها يعد تجربة جديدة قام بها الشابي احيانا وربما سلك في ذلك طريق شعراء المهجر الشماليين. (رابعا) نظم الشابي معظم قصائده ذات القافية المتنوعة وهو في العقد الثاني من حياته، ولعل هذا يدل على

تحمسه للتجديد في شكل الشعر العربي والتحلل من قيوده. (خامسا) عزز الشابي اغلب ما نظم من قصائد هذا النوع، لا سيما دوات القرار، بالايقاع الداخلي، وقد جاء القرار على اختلاف انواعه موسيقيا فعلا اذ انه راد الفكرة توترا فعزز المعنى. (سادسا) تنسجم اغلب مقاطع القصيدة الواحدة وتتألف كما ان هندسة المقاطع تضمني على القصائد رويقا وهاء.

البحر في شعر الشابي

فيما يلي توزيع البحور في «اعاني الحياة».

القصائد ذات القافية الموحدة - ١٥٦٧ بيتا

القصائد ذات القافية الموحدة ٩٤٤ بيتا

البحر	عدد القصائد	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية	عدد القصائد	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الخفيف	١٨	٣	٥٥٠	٣٥	٥	١٤٩	١٥٨
الكامل	١٠	٢	٢٨٩	١٨٥	—	—	—
مجزوء الكامل	٦	—	١٩٦	١٢٦	٤	٣٢٠	٣٢
المتقارب	٥	—	١٩٨	١٢٦	٦	١٤٤	١٥
السيط	٧	١	١١٢	٧	١	١٨	٢٨
الطويل	٥	٣	٦٢	٣٦	١	٢	—
مجزوء الرمل	٣	—	٧١	٣٧	٣	٥٢	٥٥
المجتث	١	—	٢٠	٧	٣	١٠٠	١٠٦
المتدارك	١	—	٣١	٧	١	٣٣	٤٧
الرمل	١	—	١٤	٧	٤	٩٣	١٠
السريع	—	—	—	٧	٢	١٥	١٦
مجزوء الخفيف	١	—	٢٤	٧	—	—	—
المسرح	—	—	—	٧	١	٢٠	٢
المجموع	٥٨	٩	١٥٦٧	١٠٠	٣١	٩٤٤	١٠٠

يمكن تلخيص استنتاجاتنا من الجدول السابق في النقاط الآتية:

(الاول) ان نسبة النظم في البحور التقليدية المركبة (ما عدا الخفيف) قليلة جدا في شعر الشابي وهذا يتمشى مع تيارات عصر الشابي التجديدية التي عمت الاوساط الادبية في البلاد العربية. (ثانيا) يطغى بحر الخفيف على البحور

لاخرى فيما نظمه الشابي . وقد يعود سبب ذلك الى ان شاعر هذا حذو الشعراء المجددين من المصريين والمهجرين فأكثر من ولوج هذا البحر . رد على ذلك ان سلوب الشابي اقرب الى النثر منه الى الشعر ولعل بحر الخفيف يلائم هذا الاسلوب لكثرة ما يطوي عليه من امكانيات موسيقية .

(ثالثا) الكامل ومجزوء الكامل - حاءت قصائد الكامل مقعاة بقافية واحدة او بقواف متغايرة ، اما محروء الكامل فلم يحىء الا في القصائد التي تنوعت فيها القافية وهذه القصائد من اطول قصائد الديوان . وبفوق مقدار النظم من هذا الحر جميع الذي نظم من البحور القصيرة الاخرى . ولعل استخدام هذا البحر في قصائد الشاعر المعروف احمد شوقي^{٤٧} بكثرة كان سببا في شيوع هذا البحر بالنسبة للبحور القصيرة الاخرى في شعر الشابي

(رابعا) قل في ديوان الشابي ما نظم من بحر البسيط . (خامسا) جاء الرمل ومجزوءه عالا في القصائد ذات القرار . وقد تميز الشابي من الشعراء المصريين المعاصرين له ممن استخدموا هذا البحر في كثير من قصائدهم ، فان الشابي لم ينظم منه الا القليل ، وقد طعى بحر الخفيف في شعره على بحر الرمل .

(سادسا) اذا اتحدنا مقياسا ما حاء في الشعر العربي عامة (قديمه وحديثه)^{٤٨} من بحر المتقارب اتضح لنا ان المتقارب ورد في قصائد الشابي بنسبة عالية (١١ قصيدة ، ٣٤٢ بيتا) .

(سابعا) ان نسبة البحور البسيطة في شعر المقاطع من الديوان تزيد عن نسبتها في القصائد ذات القافية الواحدة ، ومن هذه البحور المحدث ومجزوء الكامل وهذان الحزان يؤلفان ٢٠ ٪ من بحور الديوان . ومن الممكن اعتبار الأقال عليهما محاولة لاجياء ايقاع قلما استحسسه الشعراء القدماء .

(ثامنا) لم ينظم الشابي اية قصيدة من محور غير مألوفة كالمقتضب والمديد والمضارع ، ولم تحيى في شعر الشابي

سوى خمس قصائد من البحور النادرة كالمنسرح والمتدارك . ومن العريب حقا الا نجد قصيدة من قصائد الديوان منظومة من بحر الوافر رغم ان هذا البحر شاع شيوعا لا بأس به بين الشعراء الاقدمين والمعاصرين .

(تاسعا) حاءت معظم القصائد ذات القافية الموحدة والمطلقة من البحور الطويلة

(عاشرا) اذا امعنا النظر في تواريخ القصائد استعصى علينا الجرم بان الشابي آثر احد البحور في مرحلة ما . لكن يتضح حليا انه نظم جل قصائده من البحور القصيرة وبحري المتقارب والرمل بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٨ وان معظم القصائد المنظومة من الكامل والخفيف والبسيط والطويل كتب في الثلاثينيات ، ولعل في ذلك دليلا على ان الشابي كان اكثر تحمسا لحركات التجديد في الشعر العربي الحديث في اوائل حياته الأدبية . وعسير علينا ان نستيقن من ان الشابي قد انساق لمواضيع القصائد في اختيار البحور ، فقد جاءت محور مختلفة في قصائد ذات موضوع مشترك . ومع هذا فقد وجدنا ان بحر الخفيف قد حاء خاصة في قصائد فلسفية وقصصية يعلب عليها عنصر الحوار^{٤٩} . واللهجة في قصائد الخفيف هادئة . اما الكامل^{٥٠} والمتقارب^{٥١} فنحدهما في القصائد الشديدة ، الصارمة حيث يعبر الشاعر عن عزمه القاطع ويحث الموت على وضع حد لحياته اليائسة وحيث ينتهر شعبه وينذره نجد محروء الكامل^{٥٢} في قصائد تناول الطبيعة وتأملات

(٤٧) موسيقى الشعر، ص ٢٠٠ و ٢٠٥
(٤٨) المصدر السابق، ص ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٧ ، ٢٠٠ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧
(٤٩) اعالي الحياة، ص ٧٥-٧٩ ، ١١١-١١٣ ، ١٤٩-١٥٣ ، ١٦٣-١٦٤ ، ١٨٣-١٨٧ ، ٢٠٧-٢٠٩ ، ٢١٠-٢١٢ ، ٢٢٩ ، ٢٤٥-٢٤٩
(٥٠) المصدر السابق، ٨٨-٨٩ ، ١٩٠-١٩٢ ، ٢٥٦-٢٥٨
(٥١) المصدر السابق، ص ٥٠-٥١ ، ٦٦-٦٧ ، ١٣٠-١٣١ ، ٢٤٤-٢٤٥
(٥٢) المصدر السابق، ص ٥٥-٦٣ ، ٨٢-٨٦ ، ١٢١-١٢٢ ، ١٢٣-١٢٦ ، ١٤٠-١٤٤

الشاعر التشاؤمية في الحياة والكون خاصة. اما البسيط^{٥٣} والرمز ومجرى الرمل فنحدها في قصائد تفيض بالركة والحزن^{٥٤}.

الايقاع في شعر الشابي

يعتبر اهل العروض التزام نفس الأعاريض والأضرب امرا مثاليا من حيث النغمة الموسيقية والموهبة الفنية. وهذا الامر بالطبع يصعب مناله لان العروض ان النظم في اي بحر من البحور يكون تلقائيا ينبع من وحدان الشاعر. فلنتجه الآن الى دراسة الأعاريض والأضرب في البحور المختلفة:

الخفيف: يحوز في بحر الخفيف لتفعيله الضرب فاعلاتن ان تتناوب مع فعلاتن او فالاتن. وتقع فاعلاتن ضربا في قصائد الخفيف الطويلة ذات القافية الواحدة، وفي مطالع القصائد غير المصرفة تفوق زحافها فعلاتن وفالاتن. وعلى سبيل المثال فلنأمل القصائد «ذكرى صباح»^{٥٥} (٣٣ بيتا)، و«ايها الليل»^{٥٦} (٥٦ بيتا)، و«يا رفيقي»^{٥٧} (٣٧ بيتا)، و«قلت للشعر»^{٥٨} (٣٢ بيتا) و«تحت الغصون»^{٥٩} (٦٣ بيتا) فسرى ان الزحاف فالاتن يقع ضربا في القصيدة الاولى ٩ مرات وفي الثانية ٣ مرات وفي الثالثة ٣ مرات وفي الرابعة ٣ مرات وفي الخامسة ١٧ مرة من هذه القصائد بينما وقعت فعلاتن ضربا في القصيدة الاولى ٦ مرات وفي الثانية ١٥ مرة وفي الرابعة ١٥ مرات وفي الخامسة ٣٣ مرة، اما في القصيدة الثالثة فلم تقع ضربا مطلقا. ويلاحظ ان زحافات الضرب لا تجيء في قصائد الخفيف القصيرة الا قليلا^{٦٠}. واذا نعصنا لقواعد العروض جار لنا القول بان الشابي قد حاد عن هذه القواعد لعدم مراعاته نفس التفعيلة في المطلع المصروع للقصيدتين «ايها الحب»^{٦١} و«الدموع»^{٦٢}. اما الزحافان فعلاتن وفالاتن في اعاريض الأبيات فان كليهما يتناول مع التفعيلة الاصلية فاعلاتن في القصائد الطويلة من بحر الخفيف، بينما يتناوب زحاف واحد فقط مع فاعلاتن في

اعاريض القصائد القصيرة. وكثيرا ما ينوب الزحاف فعلاتن عن التفعيلة الاصلية فاعلاتن في اعاريض القصائد المتنوعة القافية واضربها.

الكامل: جاءت كل قصائد الكامل مقفاة بقافية واحدة وبروى متحرك بالكسرة. وفي القصائد المصرفة^{٦٣}، تتباين جميع اصرب الأبيات ما عدا المطلع، فاما ان تكون متفاعل او متفاعل (ليست تفعيلة الكامل الاصلية متفاعلة). ويجيء الزحاف متفاعل في اصرب الأبيات اكثر من الرحافات الاخرى. واذا تأملنا مثلا كلا من القصائد «محاة عصمور»^{٦٤}، و«الغاب»^{٦٥}، و«فلسفة الثعبان المقدس»^{٦٦} وجدنا ان متفاعل قد انتهت ٢٧ بيتا من القصيدة الاولى و٥٤ بيتا من القصيدة الثانية و٢٥ بيتا من القصيدة الثالثة بينما انتهت ٨ ابيات من القصيدة الاولى و١٧ بيتا من القصيدة الثانية و١٠ ابيات من القصيدة الثالثة بالزحاف متفاعل. اما في اعاريض قصائد الكامل فنرى التفعيلة الاصلية متفاعلة تتناوب مع زحاف واحد فقط عادة (مستعلن). ففي القصائد «شيد الحمار»^{٦٧}، و«العاب»^{٦٨}، و«فكرة الفنان»^{٦٩}، و«فلسفة الثعبان

(٥٣) المصدر السابق، ص ٨١، ١٠١-١٠٢، ١١٧-١١٨، ١٥٧-١٥٨، ٢١٨-٢١٩

(٥٤) المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣، ٤٤-٤٦، ١٣٤-١٣٦

(٥٥) المصدر السابق، ص ٢٣٠-٢٣٢

(٥٦) المصدر السابق، ص ٧٥-٧٩

(٥٧) المصدر السابق، ص ١١١-١١٣

(٥٨) المصدر السابق، ص ١٢٧-١٢٩

(٥٩) المصدر السابق، ص ٢٤٥-٢٤٩

(٦٠) المصدر السابق، ص ١٦٣-١٦٤، ١٦٧، ٢٢٤-٢٢٧، ٧٩٢

(٦١) المصدر السابق، قصيدة «ايها الحب» ص ١٩-٢٠

(٦٢) المصدر السابق، قصيدة «الدموع» ص ٧٣-٧٤

(٦٣) المصدر السابق، قصيدة «يا موت»، ص ١٤٠-١٤٤ وقصيدة «شيد الحمار»، ص ٢٥٦-٢٥٨.

(٦٤) المصدر السابق، ص ١٠٨-١١٠

(٦٥) المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٧٠

(٦٦) المصدر السابق، ص ٢٧٦-٢٧٨

(٦٧) المصدر السابق، ص ٢٥٦-٢٥٨

(٦٨) المصدر السابق، ص ٢٦٦-٢٧٠

(٦٩) المصدر السابق، ص ١٩٠-١٩٢

المقدس»^{٧٠}، جاء الزحاف مستعملين في اعاريض القصيدة الاولى ١٢ مرة و ٩ مرات في الثانية ومرتين في القصيدة الثالثة و ٩ مرات في القصيدة الرابعة. اما متفاعله فوردت في اعاريض القصيدة الاولى ٥٤ مرة وفي الثانية ٢٩ مرة وفي الثالثة ٢٦ مرة وفي الرابعة ٢٦ مرة. وقد وحدنا الزحاف مستعملين يطغى على الزحافات الاخرى في التناوب مع الفعيلة الاصلية في اعاريص قصائد محروء الكامل ذات البيتين المقفيين. اما في اصرب محروء الكامل فقد جاءت تفعيلية واحدة فقط. ويتضح مما ذكرنا ان الشابي لم يستمع تفعيلية الكامل الاصلية أداة لخلق الابقاع اللارم في اصرب قصائد الكامل ذات القافية الموحدة فاستخدم الزحافين متفاعل ومتفاعل، بينما انتهى مستعمل ومتفاعل اصرب القصائد المتنوعة القوافي.

الزمل ومجزوء الزمل: نظم الشابي من نحر الزمل قصيدة واحدة^{٧١} ذات قافية موحدة. وقد جاءت في اعاريصها واضربها اما فاعلات او فعلات وفي قصيدتين من قصائده المتنوعة القافية «النحو»^{٧٢} و «اعية الاحزان»^{٧٣}، جاءت تفعيلية واحدة^{٧٤} في الاشطر الثانية بدلا من ثلاث وهذه التفعيلة هي فاعلات او فعلات في قصيدة «النحو» وفاعلات مضافا اليها مقطع في قصيدة «اغنية الاحزان».

وقد التزم الشاعر اصافة المقطع (زمل) في القصيدة ما عدا المقاطع الثانية والسادسة والسابعة والثامنة والابقاع المنسجم الترتيب يؤكد ألم الشاعر وحره المستمرين وقد سلك الشابي مسلك معاصريه المحددين من الشعراء باستخدامه التفعيلتين فاعلات وفعلات في اصرب قصائد مجروء الزمل^{٧٥}، وهذا ما لم يحره اهل العروض القدماء^{٧٦}. المتقارب: اتخذ الشاعر لمعظم قصائد المتقارب قافية مقيدة ويشترك في عدة قصائد من قصائده المتنوعة القافية نوعان من القافية: المطلقة والمقيدة^{٧٧}. والترمت التفعيلة فعول في اضرب قصيدة «حديث المقبرة»^{٧٨} باستثناء مرة واحدة. اما في بقية قصائد المتقارب المقيدة القوافي فان التفعيلة فعول

تجيء دائما في الاضرب وفعولن وفعو في الأعاريض. ففي قصيدة «نقايا الحريف»^{٨٠} جاءت فعولن في اعاريض هذه القصيدة اكثر من فعو (٢٣ مرة من مجموع ٣٤) وفي قصيدة «حديث المقبرة»^{٨١} اختتمت هذه التفعيلة اعاريص جميع الايات الا واحدا (البيت السادس). البسيط: الترم الشابي في قصائد بحر البسيط نفس التفعيلة اكثر مما فعل في قصائد السحر الاخرى. وتكررت التفعيلة بعينها في اعاريص القصائد من وجهة وفي اضربها من وجهة اخرى واعل قصر قصائد البسيط مكن الشاعر من ذلك وتحمنا للزحاف متفعّل النادر وقوعه في الحشو، استعمل الشاعر ما تحيزه ضرورة احكام الشعر فقصر حرف مد وسكن حركة قصيرة وصرف الموع من الصرف وحذف التشديد^{٨٢}. الى غير ذلك من الجوارات^{٨٣}.

وحلاصة القول ان شعر الشابي يتميز بايقاع خاص يتضح حليا في استخدام الشاعر تفعيلات معينة وخاصة في اصرب قصائد المتقارب والبسيط مما يضفي عليها ايقاعا متواريا مدسحما مع حالة الشاعر الكئيبة وتظهر ميزة نظام الابقاع في شعر الشابي بدرجة اقل في معظم قصائده

- (٧٠) المصدر السابق، ص ٢٧٦-٢٧٨. انظر كذلك القصائد ص ١٢٣-١٢٦، ١٧٦-١٧٧، ٢١٣-٢١٧.
- (٧١) القصيدة هي «قلب الشاعر»، المصدر السابق ص ٢٦٢-٢٦٣.
- (٧٢) المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣.
- (٧٣) المصدر السابق، ص ٦٨-٧٢.
- (٧٤) كثيرا ما ترد بفعيلة واحدة في الاشطر الثانية من الموشحات وقد يصيحبها التديل. انظر موسيقى الشعر، ص ٢٢٥.
- (٧٥) اعاني الحياة، ص ١٣٢-١٣٣، ٢٢٠-٢٢٣.
- (٧٦) موسيقى الشعر، ص ١٢٤-١٢٥.
- (٧٧) اعاني الحياة، ٥٠-٥١، ١١٤-١١٦، ٢٦٤-٢٦٥.
- (٧٨) المصدر السابق، ص ٢٠١-٢٠٦، انظر صفحة ٢٠٦ البيت السادس.
- (٧٩) المصدر السابق، ص ٩٤-٩٧، ١٣٠-١٣١، ١٨٨-١٨٩، ٢٤٠-٢٤٤، ٢٦٤-٢٦٥.
- (٨٠) المصدر السابق، ٩٨-١٠٠.
- (٨١) المصدر السابق، ٢٠١-٢٠٦.
- (٨٢) المصدر السابق، ص ١٥٤، ٢١٨، ٢٥٤، ٢٧٢.
- (٨٣) المصدر السابق، انظر مثلا ص ١٠١ البيت السابع، ١٠٢ البيت الثالث، والبيت السادس والبيت السابع، ١٥٥ البيت السادس، ١٥٧ البيت الثالث والرابع.

المنظومة من الخفيف والكامل والرمل ومجزوء الرمل ومجزوء الكامل على حد سواء حيث نجد نوعين من التفعيلات فقط في الأعراب والأصرب. أما في الحشو فقد أثر الشاعر إيقاعاً متباين الانغام.

إن تعدد الفاصلات والعلامات الاستفهامية في شعر الشابي لجعل الإيقاع بطيئاً وهذا في رأيي يعبر عن ألم الشاعر ويأسه أحسن تعبير ومع أن البحور العربية خاضعة لأحكام يمكن التكهن بها فإن الشابي وفق بغيرته الطبيعية ومهارته الشعرية في جعلها جزءاً لا ينفصل

عن القصيدة معنى ولفظاً دون أن يضحى بأفكاره ومشاعره ومع أن الأيقاع الموسيقي لم يخرج كثيراً عن الرتبة في قصائد الشابي ذات الشطرين والقافية الواحدة، فإن لجوء الشابي إلى التدوير في بعض قصائده وتنويع القافية في بعضها الآخر، فضلاً عن تدفق الموسيقى الداخلية وانسياب الكلمات ولوحة القصائد والصور اللاحائية - كل هذا انعكس شعر الشابي من الرتبة بل وأصق عليه موحات نغمية تتحارب مع تحررة الشابي الشعرية.

انتهت

مراجع عربية

- أبو شادي، أحمد ركن ديوان المتنوع، الطبعة الأولى، (القاهرة، ١٩٣٤)
أبولو، (مجلد)، عدد كانون الثاني، ١٩٣٤
أنيس، إبراهيم موسيقى الشعر، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٧٢)
الخليوي، محمد في الأدب التونسي، (تونس، ١٩٦٩)
الرصي، عبد الحميد شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، (معداد، ١٩٦٨)
الشابي، أبو القاسم أعاني الحياة، دار الكتب الشرقية، الطبعة الأولى، (تونس، ١٩٥٥)
أعاني الحياة، الدار التونسية، الطبعة الثالثة، (تونس، ١٩٦٦)
أعاني الحياة، الدار التونسية، الطبعة الثالثة، (تونس، ١٩٧٣)
الخيال الشعري عند العرب، الطبعة الثانية، (تونس، ١٩٦١)
مروح، عمر شاعران معاصران، إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي، بيروت، ١٩٥٤)
الشابي شاعر الحب الحرة، (بيروت، ١٩٦٠)
كرو، أبو القاسم: آثار الشابي (بيروت)
دراسات عن الشابي، (باعداده)، (بيروت، ١٩٦٦)
الشابي، حياته وشعره، (تونس، ١٩٧٣)

مراجع اجنبية

- Badawi, M M , *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, 1975
Chedira, A , "Essai D'Une Biographie D'Abu-L Qasim al-Shabbi," *Arabica*, VI, 1959, pp 266-280
Hrope, Clarence, *Major English Romantic Poets*, Toronto, 1968

فهرس البحور والقوافي

القصيدة	الحر	كلمة الروى	الصفحة	تاريخ القصيدة
الفرزاق الفاتر	م . الخفيف	أورقا	١٨-١٧	١٩٢٣
أيا الحب	الخفيف	وصائي	٢٠-١٩	١٩٢٤
حله للموت	الخفيف	الاردل	٢١	١٩٢٤
الجوى	الرمز	تويع	٢٣-٢٢	١٩٢٥
تونس الجميلة	الخفيف	مراحه	٢٥-٢٤	١٩٢٥
شعرى	المحتث	تويع	٢٧-٢٦	١٩٢٥
الصيحة	المحتث	سارا	٢٩-٢٨	١٩٢٥
في الظلام	الرمز	تويع	٣١-٣٠	١٩٢٥
جبال الحياة	م . الرمل	الصباح	٣٣-٣٢	١٩٢٥
من حديث الشيوخ	الطويل	المصائب	٣٤	١٩٢٥
نظرة في الحياة	المحتث	تويع	٣٧-٣٥	١٩٢٥
الحياة	الخفيف	الغوى	٣٨	١٩٢٥
اشودة	الزهد م الرمل	تويع	٤٠-٣٩	١٩٢٦
غرفة من يم	بسيط	والوحد	٤٣-٤١	١٩٢٦
صائم الحب	م الرمل	تويع	٤٦-٤٤	١٩٢٦
الكأبة المهدولة	المفرح	تويع	٤٩-٤٧	١٩٢٦
شكوى اليتيم	المتقارب	تويع	٥١-٥٠	١٩٢٦
الزنقة الداوية	المتقارب	تويع	٥٤-٥٢	١٩٢٦
يا شعر	م الكامل	تويع	٦٣-٥٥	١٩٢٧
الى الطاغية	الطويل	اصم	٦٥-٦٤	١٩٢٧
السامة	المتقارب	الشباب	٦٧-٦٦	١٩٢٧
اغنية الاحزان	م الرمل	تويع	٧٢-٦٨	١٩٢٧
الدموع	الخفيف	وتاس	٧٤-٧٣	١٩٢٧
أيا الليل	الخفيف	الرهيب	٧٩-٧٥	١٩٢٧
المهد	الطويل	الوردا	٨٠	١٩٢٧
الحب	البسيط	العلق	٨١	١٩٢٧
حدول الحب	م الكامل	تويع	٨٦-٨٢	١٩٢٧
سر مع الدهر	الخفيف	الاحداث	٨٧	١٩٢٧
الذكرى	الكامل	الامين	٨٩-٨٨	١٩٢٧
الطفولة	م الكامل	تويع	٩١-٩٠	١٩٢٨
قالت الايام	السريع	تويع	٩٣-٩٢	١٩٢٨
المساء الحزين	المتقارب	تويع	٩٧-٩٤	١٩٢٨
نقايا الحريف	المتقارب	عيف	١٠٠-٩٨	١٩٢٨
اغنية الشاعر	البسيط	حين	١٠٢-١٠١	١٩٢٨
في صحاح الآلام	المحتث	تويع	١٠٧-١٠٣	١٩٢٨
ساحة عصفور	الكامل	المسرور	١١٠-١٠٨	١٩٢٨
يا ريفي	الخفيف	الايام	١١٣-١١١	١٩٢٨
الى الموت	المتقارب	تويع	١١٦-١١٤	١٩٢٨
الى عاروب اعمى	البسيط	تويع	١١٨-١١٧	١٩٢٨
صوت نائه	الكامل	مهموما	١٢٠-١١٩	١٩٢٨
قبصة من صباب	م الكامل	الرهيب	١٢٢-١٢١	١٩٢٨
نشيد الاسى	م . الكامل	قريب	١٢٦-١٢٣	١٩٢٨
قلت لشعر	الخفيف	وحوى	١٢٩-١٢٧	١٩٢٨
يا اس اس	المتقارب	سماء	١٣١-١٣٠	١٩٢٩
اغاني الثانه	الرمز	تويع	١٣٣-١٣٢	١٩٢٩
الى قلبى الثانه	م الرمل	حالكات	١٣٦-١٣٤	١٩٢٩
اكثر يا قلبي فادا تروم	السريع	عشوم	١٣٩-١٣٧	١٩٢٩
يا موت	م الكامل	طهرى	١٤٤-١٤٠	١٩٢٩
الى الله	الخفيف	الدواهي	١٤٨-١٤٥	١٩٢٩

فهرس البحور والقوافي

سيدة	البحر	كلمة الروى	الصفحة	تاريخ القصيدة
المجهول	الخفيف	بعماسي	١٥٣-١٣٩	١٩٣٠
• الصغير	السيط	ارم	١٥٧-١٥٤	١٩٣٠
حة من كتاب الدموع	المتدارك	عده	١٦٠-١٥٨	١٩٣٠
مال المدشود	الخفيف	الوحد	١٦٢-١٦١	١٩٣٠
ق الهاوية	الخفيف	الوحد	١٦٤-١٦٣	١٩٣٠
مساء الدين	الطويل	العالم	١٦٦-١٦٥	؟
•	الخفيف	نصي	١٦٧	١٩٣٠
واق الثانية	الخفيف	تويع	١٧٠-١٦٨	١٩٣٠
م شاعر	الخفيف	وامرادي	١٧٢-١٧١	١٩٣١
الاحلام	م . الكامل	احلامى	١٧٤-١٧٣	١٩٣١
•	الطويل	الهدم	١٧٥	١٩٣١
• محر	م . الكامل	والورد	١٧٧-١٧٦	١٩٣١
ابكيك للبحر	م الرمل	لحاء	١٧٩-١٧٨	١٩٣١
اه الشيطان	الخفيف	تويع	١٨٢-١٨٠	١٩٣١
رات في هيكل الحب	الخفيف	الحديد	١٨٧-١٨٣	١٩٣١
ك	المتقارب	تويع	١٨٩-١٨٨	١٩٣١
ة العنان	الكامل	وشعور	١٩٢-١٩٠	١٩٣١
النصوص	السيط	فيه	١٩٣	١٩٣١
• الام	م الكامل	تويع	٢٠٠-١٩٤	١٩٣١
نث المقرة	المتقارب	الحفود	٢٠٦-٢٠١	١٩٣٢
طل وادى الموت	الخفيف	تويع	٢٠٩-٢٠٧	١٩٣٢
باحرة	الخفيف	وسبويه	٢١٢-٢١٠	١٩٣٢
ة الصائفة	م . الكامل	الصير	٢١٧-٢١٣	١٩٣٣
مادة	السيط	الم	٢١٩-٢١٨	١٩٣٣
اغاني الرعاة	م الرمل	تويع	٢٢٣-٢٢٠	١٩٣٣
الحالة بين المواصف	الخفيف	ودود	٢٢٧-٢٢٤	١٩٣٣
اربح	الكامل	للاعراب	٢٢٨	١٩٣٣
يت من السماء	م الكامل	والآراب	٢٢٩	١٩٣٣
رى صاحب	الخفيف	حميل	٢٣٢-٢٣٠	١٩٣٣
راية العربية	الطويل	الآقي	٢٣٣	١٩٣٣
ساح الحديد	المتدارك	تويع	٢٣٦-٢٣٤	١٩٣٣
لاني السكرى	الخفيف	تويع	٢٣٩-٢٣٧	١٩٣٣
ة الحياة	المتقارب	القدر	٢٤٤-٢٤٠	١٩٣٣
• العصور	الخفيف	والريتون	٢٤٩-٢٤٥	١٩٣٣
الشعب	الخفيف	تويع	٢٥٣-٢٥٠	١٩٣٣
اس	السيط	حلم	٢٥٤	١٩٣٣
اعب العطمة	الطويل	تويع	٢٥٥	١٩٣٣
يد الحمار	الكامل	الشماء	٢٥٨-٢٥٦	١٩٣٣
بعة في طلام	السريع	تويع	٢٦٠-٢٥٩	١٩٣٣
عزاف	الكامل	بالاحرار	٢٦١	١٩٣٤
• الشاعر	الرمل	الوحد	٢٦٣-٢٦٢	١٩٣٤
طماة العالم	المتقارب	تويع	٢٦٥-٢٦٤	١٩٣٤
•	الكامل المرفل	والانشام	٢٧٠-٢٦٦	١٩٣٤
م الامومة	الكامل	مقدس	٢٧١	١٩٣٤
نوى صائفة	السيط	القدر	٢٧٥-٢٧٤	١٩٤٣
ببا الميتة	الكامل	الساب	٢٧٨-٢٧٦	١٩٤٣
نفة الثمان المقدس	الكامل	الجلساب	٢٧٨-٢٧٦	١٩٤٣
• قلبي للاله	الخفيف	محمد	٢٧٩	؟
• العاصفة	الطويل	مطلم	٢٨١-٢٨٠	؟



صياح كلام بروص الحداد من الصور المصورة في القرن السادس عشر

مراجعات الكتب

Mazhar S. Ipsiroglu, *Siyah Qalem* Vollständige Faksimile-Ausgabe der Blätter des Meisters Mehmed Siyah Qalem aus dem Besitz des Topkapı Saray Müzesi Istanbul und der Freer Gallery of Art, Washington
Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1976

مطهر س. اسير وحوّل صياح كلام، مجموعة صور المصور محمد صياح كلام، من محفوظات متحف توبكاسي سراي باسطنبول وحالي في فريير للفنون بواشنطن
دار الطبع والنشر الأكاديمية، حرّار، المساء ١٩٧٦

لا يكاد دارس فنون التصوير في العصور الإسلامية يفعل لوحات المصور التركي «صياح كلام»، الذي عاش في القرن التاسع الهجري (القرن الخامس عشر الميلادي)، ولكن على الرغم من شهرة بعض لوحات صياح كلام كالمنسكح تكوين فكرة شاملة عن جميع أعماله والمجلد الذي بأيدينا يعطي هذا القصص، ويضم ٧٤ لوحة ملونة بحجم لوح العنان الأصلية، ومحرره مطهر اسير وحوّل أستاذ بجامعة إسطنبول

وتحمل بعض هذه اللوح التصويرية توقيع «أستاذ محمد صياح كلام» (أي أستاذ القلم الأسود) وتعرف تحت هذا الاسم في جميع المراجع ويرجح الأستاذ اسير وحوّل أن هذا الاسم كية أطلقت على الفنان لما تميزت به لوحاته الخطية من سمات تعبيرية قوية



صياح كلام: حسان من التصوير التركي في القرن الخامس عشر

تتناول لوح «صياح كلام» لقطات من حياة الدو في العقاري ، حيث تتطلب شروط العيش والبقاء من الانسان ومن الحيوان على حد سواء حلاً وحيداً عظيمين . ويستوحى «صياح كلام» الكثير من لوحه من محال الحياة الدينية والمعتقدات الشعبية والأساطير ، ويمثل تصوير الجن في لوحاته محوراً رئيسياً . يرى الفن تحطف الأحصنة لتقدمها قرباناً ، كما يؤدي الفن في لوحاته رقصات طقسية وهم في حالات من الوجد والشوة .

وسمة الوجه التي يصورها «صياح كلام» هو الانفعال ، وتبصر حركات التحوص في تصاويره بالحياة والقوة . ومن المرحح أن «صياح كلام» قد تأثر - مثله في ذلك مثل معاصريه - بالصور الهليلية المتأخرة . وبحس عرف مدى التأثيرات الإيطالية في تلك الحقبة على مدارس التصوير في تركيا . كذلك تأثر «صياح كلام» بـصور الرسم على النسيج الصيفية ، غير ان لا يلمس في لوحه ذلك الفن الشعري المرفه الذي تميزت به فنون شرق آسيا . وقد استعان هذا الفنان كثيراً على التعبير بإيحاءات خيال الطفل ومسرح العرائس التركي ،

ومن هنا يبرز أسلوبه الخاص رغم مصادر التأثير المختلفة .

أعد المصور لوحه أصلاً كجزء من لفات مصورة تعرض أمام الحاصرين أثناء القاء البصوم الأديسة أو الأسطورية ، بهدف تكثيف انفعال المستمعين بما يروى عليهم . أي أن لهذه الصور هدفاً إيحائياً سحرياً . ويقول الأستاذ مظهر أسير وجلو في هذا الصدد : « كانت هذه اللوح تشكل أصلاً جزءاً من فنون طقسية سحرية ، وما زلنا حتى الآن في أول الطريق لادراك المعنى الكامل وراءها »

لقد تطلب إحراج هذه اللوح جهداً كبيراً ، وحاء تحقيق هذه اللوح والتعليق عليها على نفس هذا المستوى الرفيع .

Die grossen Epochen der Weltkunst Ars Antiqua Alexandre Papadopoulos, Islamische Kunst
Mit über 1100 Illustrationen, darunter 173 vierfarbige Abbildungen auf Kunstdrucktafeln
Herder Verlag, Freiburg, Basel, Wien, 1977.

هذا الكتاب عن « الفن الإسلامي » في إطار مجموعة « حق الفن الكرى » ، وصاحبه أستاذ في السربون عرف بشمولية الطرح ، فهو من علماء الفن الإسلامي والإسلاميات ، ومعرفته الواسعة بالعلوم الإسلامية والتاريخ الإسلامي وبالنظرة الإسلامية إلى الكون والانسان والحياة تعكس بوضوح على صفحات هذا المجلد الكبير ، وتخلع عليه طابعاً مميزاً . فالمؤلف يقدم حقب الفن الإسلامي وأساليبه الباردة ووسائله في التعبير في إطار من الفهم العميق للفلسفة الإسلامية ، بعداً عن الاستعارات المألوفة من الصور العربية ، أو قل إنه يحرص على رؤية الفن الإسلامي من الداخل ، لا من الخارج . وبالرغم من ذلك فهو يوجه عرصه للفن الإسلامي إلى القاريء العربي المعاصر ، ويستعين بطبيعة الحال بطرق البحث العلمي ، في التحقيق والتسوية والتقسيم وبيان مراحل التطور ، وعرض الأسئلة الأساسية التي يطرحها الفن الإسلامي كتعبير عن حضارة متكاملة مرابطة تسع من وحدة العقيدة الدينية ، مع توصيح مناهج الصور الإسلامية وشرح فلسفتها الحرفية التي تقوم على الدقة والتكرار والامتداد والوحدة . ويضم المؤلف أكثر من ١١٠٠ لوحة بوضيحية ، منها ١٧٣ لوحة ملونة هي نموذج لفن الإحراج والطباعة الحديث . ويقدم الكتاب بذلك مادة ثمة ، يتعدى أن يحتتم في مؤلف واحد وإذا كان لنا أن نصف المدأ الذي يضم هذه المادة المتشعبة فهو الوحدة والتنوع ويمثل الكتاب بهذا إضافة حدية إلى مؤلفات الصور الإسلامية ، فقد احتتمت له الكثير من أساب الحاح

Welt des Islam Geschichte und Kultur im Zeichen des Propheten Texte von Bernard Lewis, Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, Fritz Meier, Charles Pellat, A. Shiloah, A. I. Sabra, Edmund Bosworth, Emilio García Gómez, Roger M. Savory, Norman Itzkowitz, S. A. A. Rizvi und Elie Kedourie
Herausgegeben von Bernard Lewis 490 Abbildungen, davon 160 in Farbe 330 Fotos, Zeichnungen und Karten
Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1976

« عالم الإسلام » ، عنوان هذا المجلد الجامع الذي حاء ثمرة البحوث والمحاضرات التي ألقيت أثناء المهرجان الإسلامي الذي عقد في العام الماضي في العاصمة البريطانية . وتكاد الترجمة الألمانية تفوق الأصل ، من حيث الطاعة والشكل . ويجمع هذا الكتاب بين الكلمة والصورة في تقديمه للحضارة الإسلامية في مراحل التفتح والازدهار ، وبهذا المسبح يفي بحاجات الجمهور العريض من القراء ورغم أن مؤلفي الأنحات من علماء الاستشراق المعروفين ، فالكتاب موجه إلى غير المتخصصين ، في محاولة للحروح بالحضارة الإسلامية من الاطار الأكاديمي الذي انحصرت فيه في الجامعات العربية مشكلة الحضارة الإسلامية انها لم تدحل الوعي الأوروبي العام كما دحلته الحضارة المصرية القديمة على سبيل المثال .

Ibn Ishâq, Das Leben des Propheten Aus dem Arabischen übertragen und bearbeitet von Gernot Rotter
Bibliothek arabischer Klassiker, erster Band Illustriert Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1976

لا يحتاج هذا الكتاب الى تقديم ، ولكن الجدير بالتبويه انه المجلد الأول في «مكتبة التراث العربي» التي تقرر نشره أخيراً باللغة الألمانية . ويتبعه المجلد الثاني محتوياً بوضوحاً لأبي العرج الأصفهاني .

ويكتفي في التالي بذكر المؤلفات التالية التي أخرجتها المطابع أخيراً معصرة عن تعدد محالات الاهتمام والتبادل الثقافي والحضاري والعكري الذي أصبح طابع العصر ، ومعصرة كذلك عن عودة الاهتمام بالعالم العربي بصورة ملموسة عن ذي قبل ، وبأمل العودة الى تقديم هذه المؤلفات على صفحات المحلة في الأعداد القادمة .

ومن المتوقع أن يجد المؤلف التالي إقبالاً كبيراً من القراء لما لصاحبه من شهرة ، وهي تدرس هنا ، كما درست في كتابها الأول «شمس الله فوق العرب» ، علاقات التبادل الحضاري بين الشرق والغرب ، وما نقله العرب عن الشرق.

Sigrid Hunke Kamele auf dem Kaisermantel Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1976

وينتقل بنا الكتاب التالي من مجال الحوار الحضاري الى مجال الحوار العكري الديني المعاصر ، تحت تأثير العلوم الطبيعية ، وموضوعه هو «الحس» و «الاختيار» في التفكير العربي الحديث .

Ulrich Schoen Determination und Freiheit im arabischen Denken heute Eine christliche Reflexion im Gespräch mit Naturwissenschaften und Islam Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 1976

ويعالج محمد عبد السيد في رسالته العلمية التالية العلاقات الألمانية العربية خلال الثلاثين عاماً الماضية ، في ضوء مشكلة الشرق الأوسط :

Mohammed Abediseid, Die deutsch-arabischen Beziehungen, Probleme und Krisen
Seewald-Verlag, Stuttgart 1976

قصائد من المغرب العربي ومصر

Neuere Dichtung aus dem nördlichen Afrika · Ägypten · Tunesien · Algerien · Marokko

‘Abd al-Rahman Shukri (Ägypten)

Willkommen

*Willkommen das Urteil des Schicksals,
denn der Schiedsrichter verdient Gruss und Achtung
Reich mir alle die Pokale des Lebens
Freude und Missgeschick, Ehre und Schmach
Wenn ich leben muss... Leben kann ertragen werden
Wenn ich leben muss... da ist kein Ruckzug vor dem Tod*

Leben

*Leben ist nur fortgesetztes Sterben,
Gute und Vergnügen sind nur geliehen.
Ich möchte der Blume gleich sein, deren Leben nur einen Sommer dauert,
dann wurde ich welken vor der Heimsuchung des Winters
Dem Leben mit seiner Lust von mir einen Gruss!
Doch tausend Grusse dem friedenspendenden Tod!
Wer wird meinen Gruss dem Tode übermitteln?
Friede ihnen... ja, sogar mir
Denn in ihren Gräbern habe sie Gnade nicht nötig
wie ich in meinem Leben.*

Lewis ‘Awad (Ägypten)

Kyrie eleison

*Herr, o Herr
Herr, o Herr
Die Kummernisse dieses Planeten senken das Gewicht meines kindlichen Herzens.
Unheil über Unheil, verborgen in meiner Brust,
ein Dorn in meinem Augenlid, mit Speeren für die Augenwimpern,
die aus meinem stolzen Auge dürftige Tränen pressen in tröpfelndem Gift.
Entfache in meinem Herzen ein Feuer aus hochschiessender, flatternder Flamme.
Herr, o Herr, Herr, o Herr, Herr, o Herr, Herr, o Herr.
Ich teile die Tränen mit andern, ihnen zuliebe, während die von gestern verbleiben.*

*Lass dich erweichen, o Herr,
Erhöre das Gebet*



*der Hungernden und der Hungers Sterbenden,
 des Liebenden in seiner Klage,
 des Fleisches, das das Fleisch unter der Erde betrauert,
 der Seele, die Tränen aus Feuer vergiesst und meine Nerven spaltet,
 des unwissenden Menschen, stumm wie der Ochse unter seinem Joch.
 Überall Blut, Abschaum und das Gebrüll der Wut.
 Unsere Welt ist eine Tragödie, über die der Vorhang sich hob, als die Zeit begann.
 Geniess das Schauspiel ganz! Elend ist mein Los, vom Herrn bestimmt.*

Abu al-Qasim al Shabbi (Tunesien)
 Im Schatten des Todestals

*Wir gehen umher, wie alles umhergeht im Erschaffenen... doch zu welchem Zweck?
 Mit den Vögeln besingen wir die Sonne, wie der Frühling spielt auf seiner Flöte.
 Wir lesen dem Tod die Mär vom Leben vor... doch wie endet die Mär?
 Also sprach ich zu den Winden und so antworteten sie: Frag das Sein selber, wie es begann.
 Zugedeckt von Dust schrie meine Seele laut in bitterer Müdigkeit:
 Wohin soll ich gehen?
 Ich sagte: Geh weiter mit dem Leben. Es antwortete: Was reifte in mir auf den früheren Wegen?
 Zerbrochen wie eine dürre, welke Pflanze schrie ich: Wo, mein Herz, ist mein Rechen?
 Bring ihn, damit ich mein Grab schaufle im dunklen Schweigen, mich selber beerdige.
 Bring ihn, denn das Dunkel um mich her ist dicht, und der Dunst aus Kummer hat sich in der
Höhe niedergeschlagen.
 Die Morgendämmerung füllt das Kelchglas der Leidenschaft, das noch in meinen Händen zittert.
 Stolze Jugend floh in die Vergangenheit, liess auf meinen Lippen eine Klage.
 Komm, o Herz! Wir sind zwei Fremde, die aus dem Leben eine Kunst der Trauer machen.
 Wir haben lange das Leben genährt, lange mit der Jugend gesungen.
 Und nun gehen wir barfuss über die steinigen Pfade und bluten.
 Wir sind übersättigt vom Staub. Unser Durst ist von Tränen gelöscht.
 Links und rechts haben wir Träume verstreut, Liebe, Leid und Schmerz.
 Und dann? Ich, fern der Freuden der Welt und ihren Liedern
 begrabe im Dunkel des Todes die Tage des Lebens, kann nicht einmal ihr Vergehen beklagen.
 Und die Blumen des Lebens in grägendem, störendem Schweigen fallen mir zu Füßen.
 Die Magie des Lebens ist trocken, komm, o mein weinendes Herz, lass uns nun den Tod versuchen.
 Komm!*

Mohammed Dib (Algerien)
 Weg

für Louis Aragon

1. Zukunft die träumt

*zerbrechliche Jugend die
 sich nähert
 sich abzeichnet in der lebendigen wärme
 tausendfach geknüpft und aufgelöst
 tausendfach vermutet*

*weg sein gesetz verkündend
 zu ehren des unbesuchten raumes*

*in der kehle der winde der gesang an diese geduld
 wenn der baum einen tauben alarm richtet
 in den gang des tages*

Ali Mahmud Taha (Ägypten)
Eip ländliches Lied

*Wenn das Wasser den Baumschatten umarmt
und die Wolken dem Mondlicht den Hof machen,
und die Vögel ihr Lied aussenden,
als doppeltes Echo zwischen Tau und Blume,
und die Ringeltaube ihre Leidenschaft beklagt,
begurrend ihre Liebe und betrauernd ihr Schicksal
und die Lippen der Brise über den Nil dahinfahren,
küssend jeden vorbeifahrenden Segel,
und die Erde aus ihren Nächten
Schönheit hervorbringt von vielfältiger Gestalt,
und wenn eine Weide in der Dunkelheit dasteht,
verborgen, als wäre sie der Nacht unbekannt,
nehme ich dort in ihrem Schatten Platz,
verwirrten Herzens und traurigen Blicks.
Ich lasse meine Augen durch die Himmel wandern,
gesenkten Hauptes und in Gedanken versunken.
Dann erblicke ich unter der Palme dein Angesicht
und höre am Fluss deine Stimme,
bis die Dunkelheit meiner Verlorenheit müde wird,
und die Trauer sich über die Langeweile beklagt,
bis die Schöpfung sich über meine Bestürzung wundert,
und der Morgenstern mich bemitleidet.
Und ich meinen Weg gehe, erneut Hoffnung suchend
für unser Treffen zur ersehnten Stunde.*

Ben Salem Himmich (Marokko)

Erhebe dich, sei mit mir geboren!
Pablo Neruda

1

*Wogen aus öliger Feuchtigkeit,
Wogen aus feuchter Trauer
kerkern das Vogelauge ein.
Im Rückfall, wer
streckt mir Geld vor für meine Geduld?
Wer besetzt meinen Körper und führt ihn ein
ins höchste Martyrium?*

*Ist das mein Volk, mein Taumel?
Fortgesetzt gepeitscht für die Askese,
übe ich im äussersten Selbst den Wechsel.
Ich erfrage hinter meiner Brille,
hinter meinem Blick,
die innerste Zerstreuung.
Ich verströme mich
und es ist vergeblich, dass ich mich erinnere.*





2

*Mit der, die genommen ist
wie ein Insekt ins Garn meiner Blicke.
Ich berühre den Saum der Grenzen meiner Aussichten.
Fehlt ihm so viel Eifer, der Wille zu sehen, um mich zur Klarheit
zu bringen, dass das, was vom Körper entfernt alle Begierde, sich
fortzupflanzen, fortzudauern, sich Klarheit nennt?
Mein Körper, murmelnd aus Trümmern, dauert,
erschöpft sich in der Aufzählung der Teilchen und Organismen, die
die Menschheit in den Menschen leert.
EXISTIEREN, DAS IST INSISTIEREN.
O unterirdische Engel! Mildert meine Existenz.*

3

*Von einer Zelle zur andern.
Meine ewige Abwesenheit.
Es entkettet sich der Schrei der Meinigen in der Weite der Wüste,
und beerdigt sich.
Meine Wüste reißt
und mich packen Höllenangste.*

*Vom Grund meiner Zelle
spucke ich
auf meine Besucher, auf ihr aufrechtes Schamgefühl.
Vom Grund meiner Zelle ölige Wogen aus Feuchtigkeit,
Wogen aus feuchter Trauer kerkern sie in den Vogelkörper ein
Der Körper selbst die Sonne. Ich düster.*

*Es zeigen sich in den nebeligen Räumen meiner Abwesenheiten
die roten Maquis aus Streit und sicherer Brüderlichkeit
Verschärfung der Gewalt,
damit der Mensch wiedergeboren werde und die Sinngebung.
Verschärfung über Verschärfung.
Steinigungen, wesentliche.
Maquis, wo ich kämpfe durch meine Bindung in jedem Sinne
wächst die Seltenheit in abgestumpften Fühlern.*

*Vorbeimarschieren, zugleich die roten Täler aus Begierde, durch die ich gehe
als unerwünschter Gast.*

*Täler aus himmlischen Brüsten,
aus bewegtem, wachsendem Fleisch
wie ebenso so sehr die Morgenröten, die plötzlichen Erscheinungen.*

4

*Auf den öffentlichen Plätzen
seufzt das Geheimnis meiner Verschwörungen
unter der Mittagssonne,
mein anderer Feind.*

5

*Und zu einem Landstrich, wo der Angriff die Regel,
was dazu sagen ?
Ein Landstrich, wo mein Volk sich absetzt durch Organismen und Institutionen, die ihre Ängste
entehren und ihre Träume verkalken. Ihre Träume, der Struktur nach im Wasser lebend und
verworren.
Pilger, der dorthin geht, wo noch der bezaubernde Meister lebt.
Der dorthin geht, wo noch das Auge der verzauberten Menge erzittert
und allein ist im Zerbrechen.
Und dorthin, wo meine Botschafter
die Flagge meiner falschen Freiheit hissen.*

6

*Einsame Rädelsführer
breitet auf die besonnten Pyramiden die schwarzen Schleier der Nicht-Begierde aus,
massiert im Vergessen. Befreit unsere Körper in den Gipfelwinden, in den Katastrophenhöhen.
Entknüpft den Nabelgürtel zum wilden Gesang, der
uns zum Schweigen bringt.
Die unter uns geboren werden,
die Quellen der Stromwasser
und der geschlossenen Ebenen.
Was kommt in unsere Existenz ?*

Vom Verfasser für seine französischen Freunde gekürztes Gedicht



• من الترميز (الحرائر) رودولف هرايكة (١٩١٣-١٩٧٠) سيكا. لوحة و شكدين. معحف مدينة أوصاح. من تقويم Scriptura ٧٧. إعداد هيرا هلي. دار نشر فيلهل.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

CHUS
TIA NAG
47-110

يصدرها: ألبرت تايلد



الفهرست

٤ التجربة الذاتية والتضامن، حوار مع الأديب الألماني ديتر فيليز هوف
Dieter Wellershoff, Selbsterfahrung und Solidarität

١٧ هرمان هسه، نحن نحيا
Hermann Hesse, Wir leben

١٨ هرمان هسه، حياته ومؤلفاته
Hermann Hesse, Leben und Werk

١٩ مجدي خليل، هرمان هسه، الأديب والشهرة
Hermann Hesse. Der Dichter und sein Ruhm. Von M. Khalil

٣٠ د. محمد مصطفى، تصاوير قاهرية
Mohammad Mostafa, Kairiner Bilder

٤٤ ناجي نجيب، الرحلة الى الغرب والرحلة الى الشرق.
دراسة مقارنة. جزء أول
Nagi Naguib, Die Reise nach dem Westen und die Reise nach dem Osten.
Ein Vergleich. Teil I

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمحوته في إعداد هذا العدد

ترجمات: Mustafa Maher, Kairo, Dr. Nagi Naguib, Berlin, Dr. Magdi Youssef, Bochum; Dr. Abdel Ghaffar Mikkawy, Kairo

دار النشر: F. Bruckmann Verlag, Postfach 27, München 20, Bundesrepublik Deutschland

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

٧٣ من عالم الحصان

Aus der Welt des Pferdes

٧٣ دعاء حصان

Gebet eines Pferdes

٧٣ برنهارد كجيميك ، سيكولوجية الحصان

Bernhard Grzimek, Zur Psyche des Pferdes

٨٥ روبرت موزيل ، هل يضحك الحصان ؟

Robert Musil, Kann ein Pferd lachen ?

٨٨ Neue arabische Dichtung.

صورة الغلاف :

مطر طبيعي بالقرب من أصمهان مايران، على حافة سلسلة المرتفعات التي تحد للصحراء الملحية الكبرى تصوير ديتر بانكين، ويعمل المصور طيباً
مدينة دتمولد

نهر محلة « فكر وفن » العربية مؤقناً مرتين في السنة - الاشتراك ١٢٠ مارك ألماني عربي، - النسخة الواحدة ٦ مارك ألماني، ثم الاشتراك
معص للطلبة ٧٥٠ مارك ألماني - تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

شاعة F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

ع الحروف Rheingold-Druckerei, Mainz

رّة التحرير : Adresse der Redaktion · Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

التجربة الذاتية والتضامن

حوار مع الأديب الألماني ديتير فيليرزهوف

أجرى الحوار يواخيم فورمان

فورمان: معنى ذلك أن مرض المجتمع يظهر من خلال الإنسان المريض، ففيه يتبدى على حد قولك ما تنكره «ألوان الدعاية». هل يمكن إذا أن نعد الإنسان السوي الذي يؤدي وطاقته إسانا مريضاً؟

فيليرزهوف: المرض والصحة مفهومان نسبيان. فيمكن أن يقال أن هناك صحة مظهرية وذلك إذا ما حقق المرء الواحات الاجتماعية المتوقعة منه. ولكنه قد يضطر إلى فقد بعض حوائط طاقته وحيويته في سبيل تحقيق هذه الواحات. فهو من خلال فكرة التوافق مع البيئة يبدو عندئذ إساناً سليماً، أما من خلال منظور يضع أفضل طاقاته موضع الاعتثار فلا بد وأن يظهر في صورة مريضة فورمان: ولكن لا نلاحظ هذا، فهو يؤدي وطاقته مثل الإنسان الآلي

فيليرزهوف: نعم، هناك شكل آلي غير إنساني للتوافق مع المجتمع، وذلك عندما يموت في الإنسان إحساسه الباطن بالحياة وتموت قدرته على الاندفاع والحب والحلم، وعندما يؤدي واجباته ويزاول وطاقته على نحو ما تفعل الأداة.

فورمان: ذكرت في كتابك «الأدب والتغيير» كيف يتحقق استقرار المجتمع على حساب الأفراد.

فيليرزهوف: هذا هو استكمال الفكره التي سبق أن عبرت عنها. فالمجتمع هو نظام الحفاظ الجماعي على الحياة، وهو يطلب من الجميع نوعاً من التوافق والعمل والأداء، والتحلي عن الفرائز والرعات، وكبت التحيلات في مجالات لم تعد قابلة للتطبيق العملي مثل الحلم والفن. قد يصبح المبدأ الذي يقوم عليه الواقع من الضيق بحيث تبقى البيئة

فورمان: تتميز أعمالك الأدبية باطهار التناقض بين الفرد والمجتمع، وهو الأمر الذي نحده في روايتك «دعوة للجميع» التي يتعقب فيها المجتمع أحد المجرمين، كما يجده أيضاً في رواية «حدود الظل» التي يدور موضوعها حول فقدان الصلة بين الفرد والمجتمع (على نحو ما قالت حرذا تسلتر نويكوم).

فيليرزهوف: الموضوع الرئيسي في «حدود الظل» هو نشأة الوهم المتسلط بالاصطهاد. وهو ما يمكن أن نعتبره علاقة مرضية بين الفرد والمجتمع. فالشخصية الأساسية في الرواية يمثلها رجل أخفق في صراع الحياة، وهو يحاول بعد ذلك الإخفاق أن يؤدي الواحات الاجتماعية المتوقعة منه بطريقة غير مشروعة. لقد حدثت تلك الشخصية اهتمامي لأن تقاليد المجتمع ومبادئه تتخذ فيها شكلاً مريضاً، من هذه المادى على سبيل المثال. تأكيد الذات من خلال النجاح في صراع المسافسة في الحياة. إن مثل هؤلاء الأشخاص الذين يعتبرهم مرضى أو فاشلين يوصفون لنا في الغالب البنيات الاجتماعية التي تبدو لنا سوية وغير ملفتة للأنظار، بحيث نتعرف من خلالها على مظاهر المرض، والزيف، والاعتراب.

غير أنني لم أرغب في مجرد سرد هذه الحالة، بل أردت أن أجعلها شيئاً قابلاً للتحرية، وأن يتعاش معها القارئ ويعرفها من الداخل. ولذلك فإن النظام الذي يقوم عليه بناء الرواية نظام شخصي إلى أقصى حد، وهو كيف يبدو العالم للمرء عندما يطرأ إليه من مطور القلق. إنها نظرة إنسان مضطرب، ومطلوب من القارئ أن يرى العالم من خلال هذا المنظور من القلق والاضطراب.

الاجتماعية سليمة لا تمس ، ومع ذلك يمرض الأفراد في المجتمع بعد أن حيل بينهم وبين القدرة على التعبير . هناك حضارة مسببة للمرض . هذا أمر لا شك فيه . وعندما يتزايد عدد المرضى في مجتمع ما يصبح هذا نذيراً بأن هناك في هذا المجتمع وفي ثقافته شيئاً « فاسداً » ولا بد من تغييره . فورمان : أشرت في مقال « خاص جداً » في كتابك السابق الذكر « الأدب والتغيير » إلى أن حوادث الانتحار تقل في أوقات الحروب ، أي أن الأفراد يتعلبون على ألوان العصاب المصابين بها من خلال تعشي عمليات العدوان ، ضد عدو معين . هل يمكن لنا إذن أن نقول باحتياج الإنسان إلى خصم يصرف فيه غيظه؟ وهل تقدم عمليات الإبادة لليهود في الماضي ، والزاعات الحاضرة بين اليمين واليسار دليلاً على ذلك؟

فيليرزهوف : هناك مقولتان أساسيتان حول العدوان . تقول أولاً بأنه أحد القدرات الفطرية في الإنسان ، أو أنه نتيجة لعملية الاحتزان المستمر للفرائز الاجتماعية الأولية ، والحاجات الغريزية والجنسية . وفي الحالتين لا يسمح المجتمع بالتعبير عن شيء هو الحياة نفسها تعبيراً طبيعياً بحيث يمكن أن يفسد أو يظهر بشكل مكبوت . لهذا تنشأ عمليات الخداع المقنع كأن يعلف المرء العدوان بمبررات وحبج أيدولوجية ، أو أن يطارد باسم الأخلاق ما يعتبره سلوكاً منحرفاً .

إن هناك أشكالاً كثيرة مختلفة من الإرهاب النفسي ، تتخذ الأخلاق سلاحاً في يدها ، ولكنها لا تعدو أن تكون في الواقع سوى وسيلة للحجر على إمكانيات أخرى للتجربة الإنسانية واضفاء صفة الجريمة عليها وكتبها بغية تثبيت نظرة أحادية الجواب .

فورمان : طالبت في كتابك الجديد « الأدب ومبدأ اللذة » أن يتولى الأدب مساعدة الإنسان على اختيار طريقة جديدة للرؤية ، وفتح آفاق جديدة لحياته وعاداته . أين تكمن من وجهة نظرك فرصة الأدب في ذلك؟

فيليرزهوف : لا أعتقد أن للأدب إختصاصاً عملياً ، أو أنه يمكن أن يتدخل بشكل مباشر في حركة المجتمع ، ولكنه يمكن أن يقدم الحل كلما تعقدت المواقف السياسية والاجتماعية وظهرت الحاجة الملحة إلى التغيير . لأنني أعتقد أن الأدب بشكل عام هو السلوك الممكن الذي يسبق الحياة العملية أو يحاورها ، وهو سلوك تدور فيه الامكانيات المحبوبة في الحياة ، هذه الامكانيات التي لم يسيطر عليها المرء بعد ، أو التي يشعر تجاهها بالقلق . ومعنى هذا أنه يسمح للواقع المبعد بالطهور . إنه اتجاه يسير نحو قدرة أعمق على فهم الحياة والتطور بها .

إن الحياة كما أهمها هي عملية يتم فيها بشكل مستمر تبادل أكبر للمعلومات ، وتنشأ فيها بنات أكمل تحظى بدرجة أكبر من الاستقلال . وذلك هو تصوري أيضاً للمجتمع الحديث ، فهو لم يعد ذلك الطام الجامد نسبياً الذي يعيد إنتاج نفسه بصفة مستمرة ، وإنما هو نظام بالغ الحركة والمرونة ، يتكون من عملية تعلم ، ويعيد دوماً تشكيل نفسه .

فورمان : هذا العالم الجديد ، هذا العالم الذي لا يزال في مرحلة الصيرورة ، يفتح آفاق وامكانيات جديدة ، ولكنه من ناحية أخرى عالم يصيب الإنسان بالقلق ، لأن الجديد لا يرال شيئاً مجهولاً ، وربما يتوق المرء إلى العودة لنظامه وأمنه القديم . إلى أي حد يمكن للإنسان أن يعيش في هذا التوتر بين الأمس الذي كان يعرفه ، وبين الغد الذي تجثم على أنفاسنا كل أشكال التهديد الكامنة فيه مثل تلوث البيئة أو الإرهاب المتبادل؟

فيليرزهوف : أجل إن الإنسان يتخلص في الغالب من كل الأشكال التي نتحدث عنها بأن يحارب الجديد ويرفضه ، وبصده ، ويعتمد على ما كان يثق فيه ، بل إنه قد يفضل كل سيئات الماضي على الجديد ، لأنها تبدو له أفضل من الجديد الذي لم يتحكم فيه بعد . ويقدم التاريخ أمثلة على ذلك ، فلقد حاولت كل الحضارات القديمة عن طريق التحريم القوي ، والعقاب الصارم ، والتبريرات الخرافية أن



کلاوس ارنولد، الحمراء، شمع سائل، ۱۹۷۳



مروان، رأس، ١٩٧٥، الخاليري الوطني الحديد سرلين

تؤمن باستمرار البقاء لبنياتها القديمة. ولذلك كانت التقاليد شيئاً بالغ الأهمية، لأنهم أرادوا تأمين المستقبل، وضمان أن يكون العالم في الغد كما هو عليه اليوم، وكما كان عليه بالأمس. كما أعطى كل ذلك للإنسان إمكانية التخطيط لحياته وسلوكه على المدى الطويل، واكتساب ثقة الآخرين. ربما كان من أصعب الأمور أن يشعر المرء بالأمان في مجتمع متغير، يتعذر عليه الإحاطة به، ولا يعرف فيه كيف سيكون مستقبله، أو مستقبل هذا المجتمع.

فورمان: هل يمكن القول بأن الإحساس الذي يغلب - فيما يبدو - على شكل شيء في الحياة، والذي يشكل لذلك جزءاً كبيراً من أعمالك الأدبية هو: إحساس القلق؟

فيلبرهوف: لعل الموضوع الذي يسري في كل أعمالي هو اضطراب الناس في تحقيق داتهم، وبفقد الصعوط الاجتماعية إلى عالمهم الباطن، وإستفحال الخطر الذي يهدد ذاتيتهم، وإتساع الهوة الفاصلة بين داتية الفرد وداتية الجماعة، وشعور الإنسان بالإعتراب، وبأن الآخرين هم الآخرون الذين لا يستطيع أن يعد إلى أعمالهم أو يرى حقيقتهم، وبأنه لم يعد يوحد إلا قليل من الديهيات، وقليل من الثقة المتبادلة.

فورمان: هل تعتقد أن تجارب الأفراد هي تكرار لما يحدث في المجموعات الأكبر. أعني: القلق، وفضاعة الحاضر، وعدم القدرة على الثقة في مستقبل مردحم بكل هذه الامكانيات المدمرة؟

فيلبرهوف: بالطبع، فكل ما ينشر يومياً في الصحف، وما تنقله وسائل الاعلام عن التهديدات والمخاطر الجماعية يعرض شعور الإنسان بالأمان للخطر. إلا أن القلق يبدأ مع عملية إدماج الفرد في المجتمع، أي في الطفولة المبكرة، عندما يجب على الآباء أن يعطوا أطفالهم صورة توحى بالثقة في المجتمع الإنساني. ولكن ربما كانت قدرتهم على ذلك تنفصل بالتدريج، لشعورهم هم أنفسهم بالقلق

والاعتراب. فالأب المطالب بمزاولة نشاط لا يستطيع فيه التعبير عن داته، والمضطرب على الرغم من ذلك إلى التكيف والخضوع والإستسلام، أب لا يمكنه أن يكون مقنعاً، ولا أن يكون قدوة يقتدى به في إيجاد علاقة اتصال سليمة بالمجتمع. ان هذا الإنسان الآلى الممرور، هذا الموطف، هذا العامل الذي يعود في المساء إلى بيته محطماً، لا يمكن أن يكون مثلاً يقتدى به. إن ما ينقص بالفعل هو الطابع المقتنع للسلوك، كذلك لم يعد هناك ملاذ للمرء إلا بجاحه الوطني أو بجاحه الاجتماعي. غير أن هذا الجاح لا يعلو أن يكون عملية تعويض. فالعمل الذي يعترب فيه الإنسان عن ذاته ويجبر على أدائه لا تتم مكافأته إلا بالتعويض المادي، وليس بتحقيق القدرات والامكانيات الذاتية التي تضفي على الحياة معنى. ومن ثم تنشأ الأزمات المستمرة والقلق العام التي تعبر عن نفسها عند الأفراد في صورة ضعف الثقة في النفس، والعصاب، والمرض، وحالات الاكتئاب.

فورمان: ما هو دور الكاتب إذن؟ وما هو مكانه من المجتمع؟

فيلبرهوف: يتم تصنيف محال الكاتب بصفة مستمرة. فها كانت تقوم به الرواية في الماضي من عرض وتفسير الحياة الإنسانية، انترعته منها إلى حد ما أشكال مختلفة من المعارف العملية، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وبحوث السلوكيات. لقد بدأ كثير من الكتاب في الشك فيما إذا كان للتعبير عن خبراتهم الشخصية معنى اجتماعي. لذلك هم ينحصرون في المنطق الخاص لأعمالهم الأدبية، وينتجون أدباً للأدباء، أو أدباً يعكس الأدب ولا يعكس الحياة، أي أدباً لم يعد وسيلة الاتصال لمعرفة الحياة. لهذا يفقدون مجالهم وتأثيرهم الاجتماعي بصورة متزايدة. ويحاول البعض منهم أن يندمج في المجتمع من جديد، وذلك عن طريق التضامن مع مجموعة سياسية، ويعتبر خبرته الذاتية شيئاً قليل القيمة من الناحية الاجتماعية، فلا يكتب إلا أدب الدعاية السياسية.

١ رسالة الأدب الحقيقية في رأيي فهي: تجديد وتعقيق -راكنا للحياة، وهو عمل يبدو من الصعب دائما تبريره. -رمان: ما هي الشروط والمؤهلات التي يجب توافرها في 'رؤى الأدب؟

فيليرزهوف: لا بد للقارئ أن يكون على استعداد لأن يوم بتجارب جديدة. فعندما أكتب، أتخيل أناسا يعيشون في نفس الفترة التي أعيش فيها، ويعانون مشكلات مثل التي أعانيها. انه لا يوجد على - ما أعتقد - اختلاف كبير بين الناس وإلا انتفت إمكانية الاتصال بهم. ذلك أفترض أن ما أصيغه يتضمن إمكانية معرفة للآخرين، انه يمكن لهؤلاء الآخرين أن يكتشفوا أشياء من أنفسهم بما أكتبه. أصف إلى هذا أن العمل - الأدبي - على خلاف عمل العلمي - شيء مركب، فيه من مرونة العرض ما يعطي كل فرد إمكانية أن يجد طريقته في قراءة النص. فكل يقرأ صورة مختلفة، وتحليلاته المتشابهة التي يتم توضيحها من نلال هذا النص، كما أن عليه أن يبحث حسب تكوينه النفسي على كيفية تحقيق هذا النص.

ست من مؤيدي الانبجاعات الأدبية الخاصة، التي تريد ن تمنع إتمام هذا العمل الذي ذكرته، أو تلك المصوص لأدبية التي تكون في متناول فهم مجموعة قليلة. ولكن لأدب - كوعى لمجتمع شامل ومركب - يمكن أن يزدهر، ندما يمكن التعبير فيه عن كل شيء.

قد تناقشت مع عدد من كتاب الاتحاد السوفيتي وجمهورية لمانيا الديمقراطية، الذين يمثلون وجهة نظر أكثر تأثرا بعلم لربية، أو مفاهيم تربوية أخرى، وتطلق وجهة نظرهم من ن هناك حقيقة جاهزة، وعلى الكاتب بعد ذلك أن يبحث ن الوسيلة التي تتيح له نشر هذه الحقيقة. وهم يعتقدون ن الأدب المكتوب عن وعي وقصد ليكون أدبا شعبيا، هو لك الوسيلة لترويج ونشر هذه الحقيقة الجاهزة. ولكني عتقد - على العكس من ذلك - بأن الأدب هو وسيلة اتصال تصاغ فيها التجارب الجديده التي لم تكن موجودة يجودا كاملا من قبل.

إن التجارب الأدبية هي تجارب في حالة تكون، تتجاوز - أثناء الكتابة - عملية الحياة في حدودها الضيقة لكي تمد فيها، وتعمقها، وتوضحها. ويمكن الوصول إلى ذلك بشرط أن يتحرر الكاتب أثناء الكتابة من ألوان القلق والخوف، وأن يؤمن بأنه يستطيع أن يحقق ما لا يستطيع أن يحققه في حياته العادية تحت أخطار الفشل والموت.

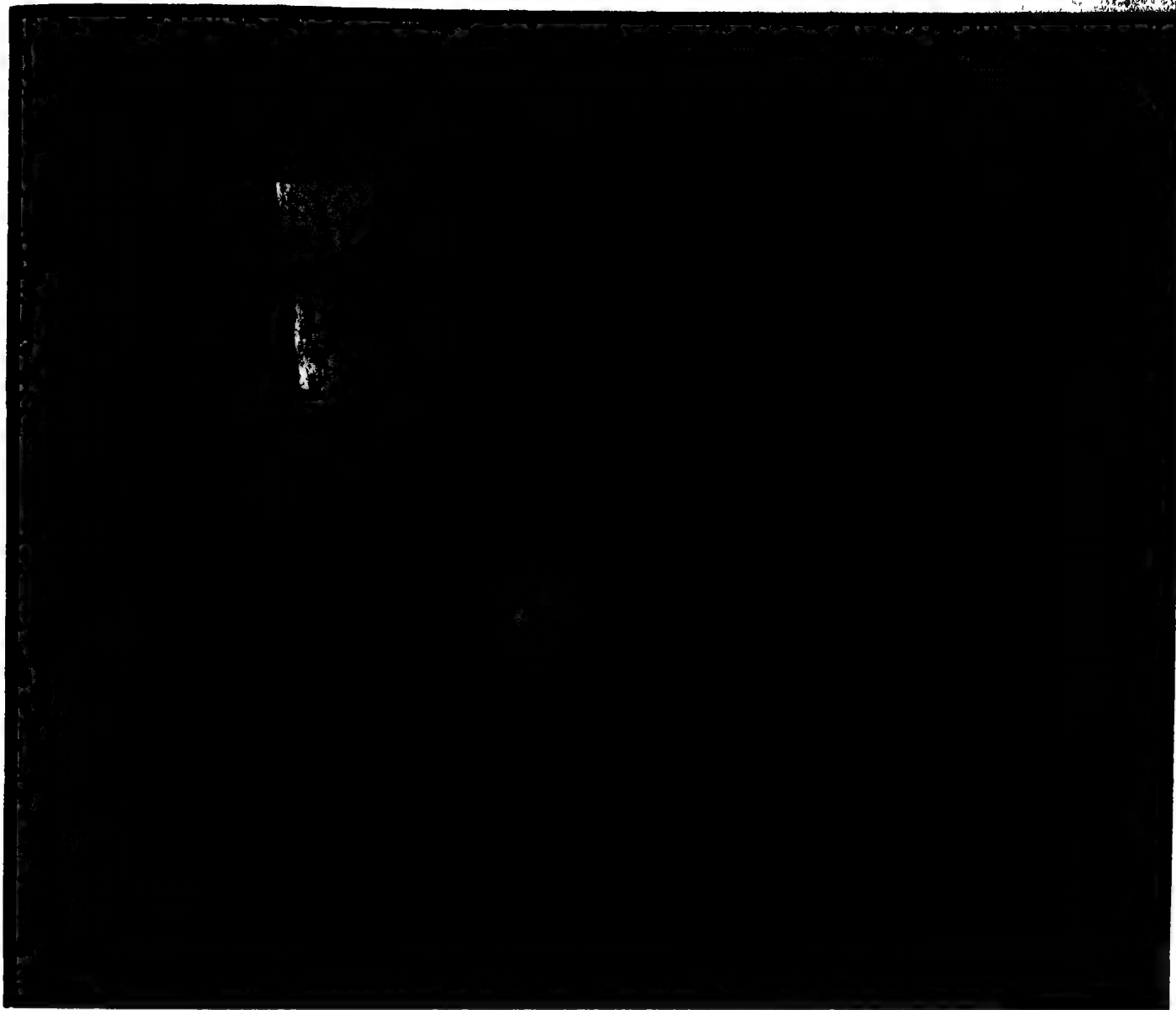
فورمان: أي نوع من التطاهر أو التصنع! فيليرزهوف: أردت أن أوضح فقط كيف يكتب الأدب اليوم بالضرورة في ظروف تم فيها تفسير العالم تفسيراً كاملاً من خلال علم النفس وعلم الاجتماع والاعلام السياسي. هناك الآن مفاهيم صالحة لكل شيء ولكنها تحول بين الناس وبين الواقع. فإي يردده الناس يوميا من أحاديث وكلام يصددهم عن التجربة الإنسانية. يمكن لكل إنسان أن يلم بكل شيء دون أن يجرب شيئاً.

وكتابة الأدب هي مجهود لتحطيم هذه المعرفة الشكلية، بمعنى إعادة إثارة التجربة عن طريق التشكيك في تلك المعرفة الشكلية. ولا يتأتى ذلك إلا إذا وجد لدى القارئ الاستعداد لأن يعيش في أزمة مع نظام عالمه المحيط. إن الكتابة - في تصوري - هي نموذج لأزمة يعيش فيها المرء باختياره. كذلك القراءة أيضا.

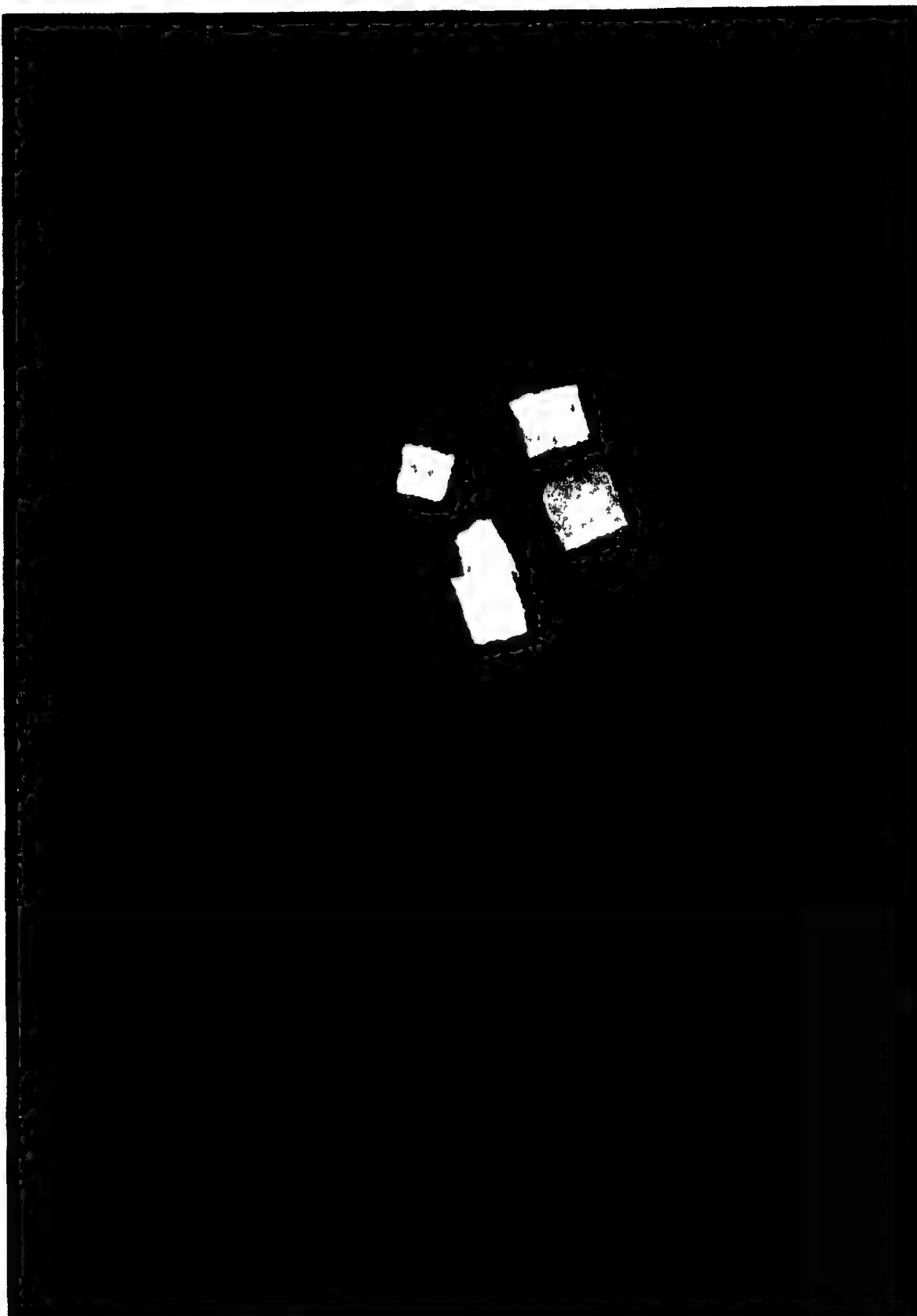
فورمان: هل تعتقد أن استعداد الكتاب والقراء للتعايش في هذه الأزمة يزداد أم يقل؟

فيليرزهوف: من الصعب أن أعطي حكما، غير أن هذا الاستعداد سوف يزداد بالتأكيد إلى حد ما، حيث يلزم اتجاه التطور الاجتماعي الناس بأن يستبدلوا معلوماتهم القديمة بمعلومات جديدة، بمعنى أن يغيروا بصفة مستمرة من طريقة تفكيرهم وتعلمهم. ومن ناحية أخرى تدفع هذه المتطلبات اليومية إلى أن ينسحب الناس إلى عادات ومعتقدات بسيطة، وهو ما يمثل تناقضا مستمرا: فهم يريدون من ناحية أن ينموا ويغيروا من أنفسهم، ولكنهم من ناحية أخرى يخشون ذلك.

فورمان: ذكرت في كتابك « ضوء مزدوج على قطعة من



هریتر هیتر ، مدون عنوان ۱۹۷۲



هریتر فیتز، فلق

لوح صفحه ۱۰ و ۱۱ عن کتاب «هریتر فیتز» مؤلفه هورست کیلر، دار نشر بروکمان، میونخ ۱۹۷۶

هل الحياة اذن هي شي وسط يملؤها الإنسان ثم يواصل الآخرون مسيرتها، ولكن يظل الدور الذي قمت به دورا هاما؟

فيلبرزهوف: يتخطى الإنسان بالفعل حدود حياته الذاتية، عندما يتجاوز بنظرته مجال تجربته الخاصة، ويهتم بالآخرين، ويشارك في أوجه نشاطهم. فليس متصورا على وجه الإطلاق أن يعيش الإنسان خارج المجتمع، معتمدا على نفسه فقط، فذلك شيء لا يمكن أن يفعله إلا فاقد عقله.

ولكن الموت هو الحد، وهو فراق الآخرين، فأنا لا اعتقد في استمرار الوجود الشخصي بعد الموت. لقد كان هذا الاعتقاد - بوحود حياة أخرى - أسلوبا حضاريا للإنسانية يسكر الموت في حقيقته الكاملة، وقد استمرت تأثيراته لفترة طويلة إلا أنه يتجه الآن ببطء إلى هيبته. فلو كان هناك هذا الجانب الآخر، فقد يكون من أيسر الأمور أن يشعر الإنسان بأمنه من خلال ارتباطه بالمجتمع، لأن كل الأشياء سوف تكسب معناها من وجود هذا العالم الآخر. أما إذا تخلص الإنسان من هذا الإقتران، فسوف تظهر له مشكلة الموت وفراق الآخرين في حديثها الكاملة. من هنا تأتي بالطبع كل ألوان الإغتراب، لأن المرء يمكنه أن يقول بأنه لا يرغب بالتضحية بحياته الخاصة من أجل مستقل لن يعنيه بعد ذلك في شيء. سوف يكون التضامن بين «الأناس» والمجتمع هشاً وأكثر صعوبة مع إنتفاء التصور بأن هناك حالة موازنة ومصالحة يتحرك كل شيء في اتجاهها.

أرى الآن أمام عيني أنه توجد حالة من الانفصال النهائي عن الآخرين، ورغم ذلك علي أن أتصرف تصرف عضو في المجتمع الإنساني، كما لو كنت سوف أعيش في المستقبل الذي لن أكون فيه، أو كما لو كنت أواصل الماضي الذي لم أعش فيه. لقد مهدت لتكوينني - من حيث أنني إماكن يسعى إلى التحقيق - عمليات إجتماعية تاريخية فأنا لم أبداً من نقطة الصفر. يجب ألا يغيب ذلك

البحر: «إنها عملية الموت والصيرورة المعادة التي يمر بها الإنسان لكي يستطيع بعد ذلك أن يمر بعملية موت وصيرورة على مستوى أعلى». هل تعتبر الحياة بالنسبة لك إذن شكلا من أشكال الموت والصيرورة والنضج وماذا يعني ذلك بالنسبة لك وبالنسبة للحياة؟

فيلبرزهوف: أشرت في مقال لي كتبته قبل فترة قصيرة حول موضوع «المستقبل والموت» إلى أن الارتباط بين حياتي الخاصة وحياة المجتمع يتم من الناحية العملية لفترة محدودة، ويمكن أن أحسب ميعاد موتي على أقصى تقدير، وموعد انفصالي عن العملية الاجتماعية الحضارية. غير أنه لو تخيلنا ذلك حقيقة، فسوف تضعف العلاقة بين «الأناس» والمجتمع، ويحل مكانها الإحساس بالاغتراب. ولدينا في واقعنا الأمثلة على ذلك، فالشيخوخة، وخاصة شيخوخة الفقراء والذين يعيشون في الوحدة، تعني الاغتراب، والشعور بعدم المع والجدوى والإحساس بالعقم. ومن ثم لا يستطيع الإنسان فيها أن يقدم جديداً، ولا أن يتحرك.

لأنني أعتقد أن المشكلة، لا بل المهمة العسيرة هي المشاركة حتى نهاية العمر في مصير النوع البشري، ومصير المجتمع، وخلق شعور مستمر من التضامن مع مصير الإنسانية يتجاوز أبعاد الحياة الذاتية للمرد.

فورمان: أهو تضامن يتجاوز الموت؟

فيلبرزهوف: بأن يفعل الانسان شيئاً ما، بأن يؤلف كتباً على سبيل المثال، متصوراً أنه سوف يُبقى شيء ما للإنسانية، فإن تأثيرات هذا الفعل سوف تستمر بعد ذلك بصورة غير مباشرة. إنه تصور مرع على أية حال، عندما يضع الإنسان نصب عينيه احتمال الموت الجماعي كشيء متظر، ويفترض أن كل شيء سوف ينتهي بانتهائه، لأنه سوف يتوقف فوراً عن إتحار أي عمل، وتنحني بالتالي القدرة الفردية على الخلق والابداع.

فورمان: هل نشعر إذن بألمك حراً من مجتمع يأتي من الماضي، ولكنه سوف يتخطاك ويستمر دولك ويمضي؟

عن بالي، ولكنني بدأت في مرحلة تاريخية محدودة، وتسلمت المعارف والتجارب الاجتماعية وامكانيات التفكير، وأحاول أن أحققها لفسفي في صورة فعلية ملموسة، وأن أوصل تطويرها، وأسلمها لمن يأتي بعدي.

إن هناك دوافع مباشرة، وبديهية، وبسيطة، وتلقائية، من أجل التضامن مع المجتمع، ولكن الوعي بحتمية الموت - من ناحية الأخرى - يزيد من حدة عدم الثقة في سوء استخدام هذا التضامن وسوء استخدام عمليات المسادة. ذلك شيء بالغ الأهمية حتى لا يستخدع المرء. إنه لا بد وأن عرف أن كل شيء يمكن أن يوجد دونه. فهو كفرد كان يمكن ألا يكون، وسوف لا يكون بعد فترة.

ورمان: أتعني أن الإنسان هو شيء وسط كأنه لم وجد؟

يليرزهوف: ما تقوله هو الخطر، لأنه يؤدي إلى الحالة لمرصية للاغتراب، وإنكار الشعور بالقيمة الذاتية. وهو نفس ما يحدث في حالات الاكتئاب أو الفصام، بأن معتقد الإنسان أن ذاته قد ماتت بالفعل، أو إجمعت، أو نها لم تعد سوى طيف، أو شبح.

ورمان: ولكن هناك هذا المجال الحدي، بأن الإنسان لا يمتلك رمام نفسه، ولكنه يمتلكها رغم ذلك بشكل غير معروف. إنني أعتقد أذ توجد مواقف حديه. يجد فيها المرء نكالا من أشكال السعادة، أو آثارا من الأمان التي عطية الشجاعة لمواجهة الواقع الاجتماعي، ومواجهة الموت. بل تساعد هذه اللحظات القصيرة من السعادة والانسجام التصالح مع المجتمع - ربما بعد الطلام الداخلي للنفس إلاكثاب - الإنسان على الاستمرار في الحياة؟

يليرزهوف: ما ذكرته من أن الإنسان لا يمتلك نفسه، أو نه يشعر بأنه لا يوجد وجودا كاملا، ليست لحظات سعادة، ولكنها عملية احلال للعزلة الاجتماعية واغتراب، لإعدام الثقة في المجتمع، وفقدان الارتباط بالعملية اجتماعية وبالمستقبل محل إحساس الإنسان بهوان شأنه ضآلته.

إلا أن هناك شيئا آخر: فعندما يتوافق الإنسان، أو يبدو أنه متوافق مع المجتمع في الاشكال المقدمة لهذا التوافق من وطائف أو تجمعات التضامن الصغيرة، عندئذ قد يفقد الإنسان جزءا من إمكانياته وتجاربه الذاتية. وهو يمكن أن يعيد اكتشاف هذه الإمكانيات في اللحظات التي يختل فيها توافقه مع المجتمع. فعندما يعود المرء إلى نفسه، يمكنه أن يكتشف فرديته المستقلة عن المجتمع، وأن كل ما كان يمكن أن يكونه لم يتحقق عن طريق المجتمع. هذه اللحظات هي التي تحمل طابع التحرر، ويمكن أن تكون لحظات سعادة، على الرغم من أنها تتضمن أيضا بالتأكيد تحرة موت، لأن الانفصال عن المجتمع هو تحرة تهدد الحياة نفسها بالخطر. ويتعرف الإنسان على معالم داتيته في عملية التمييز بين نفسه من ناحية وبين المجتمع والأدوار التي يقوم بها عادة من ناحية أخرى. هذه هي اللحظات التي يتم تصويرها في الأدب كالحظات معرفة عظيمة. إلا أنها تعتبر إنطلاقات في التجربة الإنسانية لا يتم الاعتراف بها في تقاليد المجتمع. يوضح كل ذلك لماذا يحمل سلوك اللامتمنين للمجتمع إغراء شديدا للمتوافقين مع المجتمع. فهؤلاء المتوافقون يشعرون بأن الآخرين قد حققوا في حياتهم شيئا لم تكن لديهم هم الشجاعة لأن يحققوه، وأعدوه مدعورين عن طريقهم. بل إن الإفتنان بالمجرمين يدل على أن لدي الناس شعورا بأنهم لم يستطيعوا تحقيق كل شيء في حياتهم، وأن النموذج الآخر المعادي للمجتمع قد يكون أفضل من نموذجهم.

فورمان: ذكرت في كتابك «الأدب ومبدأ اللذة» أن قراءة الأدب - إذا ما فهمت على أنها وسيلة لإبارة الوجود الإنساني، سوف تؤدي كفعل من أفعال الفهم والمشاركة إلى التضامن مع سائر البشر: هؤلاء الذين يعيشون معنا، والدين يمكن من خلال حياتهم أن نعيد التعرف على امكانياتنا. ويرى المحلل النفسي إريك ه. إريكسون أنها علامة من علامات النضج التام، «عندما يعتبر

الإنسان نفسه عضواً في المجتمع الإنساني الكبير، وفي تاريخ هذا المجتمع، وعندما يشارك في صراع المجتمع من أجل حياة إنسانية، وعندما يشعر لمرديته بالأمان داخل هذا المجتمع». هل قادتك أعمالك الأدبية إلى نوع جديد من التضامن مع مصير الآخرين، وإلى تعريفك بارتباطك مع الذين فشلوا في حياتهم؟

فيلبرزهوف: لا أرغب في أن أصبح ذلك في صورة نتيجة محددة. ولكنني أريد أن أقول أن المرء يعيش ويتعلم بشكل جديد أثناء الكتابة أشياء كان يعرفها معرفة صحيحة، وهو يضيف لحياته بذلك أشكالاً أخرى وتغارب جديدة كانت خارج حدود خبرته ومعرفته. هذا هو نوع من التضامن. كذلك ففي فهم الآخرين نوع من التضامن. فالمرء يتخطى الحدود المدئية بين ذاته وبين الآخرين والظروف غير المألوفة له، عندما يصمم حياة الآخرين إلى آفاق تفكيره، ويكتشف أن ما يجري هناك هو جزء منه. وعندما يفهم المرء شيئاً من حياة الآخرين فإنه يكون قد اكتشف شيئاً من ذاته

فورمان: أشرت في حديث لك مع كريستيان ليدر «الكتابة والحياة» إلى أن جزءاً من كتاب «يوم جميل» كان جزءاً من الأحداث التي عايشتها، وأن جزءاً مما قامت به الشخصية الرئيسية في «حدود الظل» كان جزءاً من وجودك الخاص ومن تجربتك.

فيلبرزهوف: لم يحدث ذلك بالطبع بالمعنى الحرفي. فأنا لم أحتل أموالاً، ولم أهرّب سيارات بطريقة غير مشروعة إلى الخارج ولكن يمكن للكاتب أن يعرض بعض الأحداث والامكانيات المتطرفة وغير المشروعة عندما يستخدم ذاته كمصدر للتحفة والحرية، ويبدو وكأنه يناول أشياء لا يهتم بها أو لا نظراً عادة على خاطره في حياته العادية. قد يعني ذلك بالطبع تعريض ذات الكاتب لخطر مستمر واتجاهات مدمرة لشخصه. إلا أنه من الضروري عندما يريد المرء أن يواصل طريقه أن يفهم هذه التجارب المنحرفة والخطرة إلى امكانياته الخاصة. ولكن عليه

في نفس الوقت أن يصيغها بشكل دقيق، ويجعلها شيئاً موضوعياً، ويتعد عنها شخصياً بعداً كافياً.

فورمان: هل يعتبر الأدب إذن تغلب على الطلام الداخلي للذات؟ وهل يمكن أن يكون تبعاً لذلك صورة من صور تحرير هذه الذات، وجزءاً من عملية الضج الداخلي؟

فيلبرزهوف: هذا صحيح من الناحية المثالية، على الرغم من اعتقادي أن عملية الكتابة تنطوي على دوافع تنسلط على الكاتب وتدفعه إلى التكرار. فالكاتب يصطدم دائماً بنفس المشكلات، ثم يتبين بعد ذلك أن هذه المشكلات لم يتم حلها. ولكن المخاطرة المستمرة بالتعامل مع الأجزاء المكوبة من الشخصية، ومع الإمكانيات المنحرفة والخطرة والمدمرة لذات الكاتب، فإنه سوف يكتسب دائماً - أثناء الكتابة - مزيداً من الحرية. وعندما يتعلب الكاتب على القلق - وهو لا بد أن يتعلب عليه لكي يكتب - فسوف يمكنه أن يتخطى الحالات المرضية ويتجاوزها، بحيث لا يعيش بداخلها فقط، بل وفي مواجهتها أيضاً. غير أنني لا أعتقد أن الكتابة وحدها يمكن أن تكون تحريراً دائماً للذات. قد يحدث ذلك في حالات نادرة فقط. فعظم الكتاب قد استمروا في كتابة نفس الموضوع، وهذا يعني أنهم ظلوا يعالجون نفس المشكلات، وظلوا شهوداً على استمرار وجود هذه المشكلات. ولكن هذا قد جعلهم أيضاً يتجاوزون بنظرتهم مجرد ذواتهم، فلقد استخدموا كل إمكانياتهم في التعبير، واكتشفوا عبر آلامهم الآلام الآخرين، واستخدموا تجربتهم الذاتية لكي يعرفوا الآخرين.

فورمان: قرأت في كتابك «صوت مردوح على قطعة من الحجر» عبارات غير مألوفة «يشأ الأدب في الأبعاد التي يريد أن يتجاوزها كحالة لإلغاء ذاته، لأنه يريد أن يصحح تحفة مباشرة، وأن يجعل الجانب العامض منطوقاً، ذلك الجانب الذي يسود حياتنا، والذي نخشاه، ولكننا نأمل أن يفهمه الآخرون».

فيلبرزهوف: إنه شيء غريب حقاً أن يكون لجانب من تجربتنا لغة خاصة غير مفهومة للآخرين، بل وغير مفهومة لنا

أيضا. فالحلم - على سبيل المثال - هو لغة يتعذر علينا حل الغازها. كذلك فإن حديث المرضى بالفصام غير مفهوم ومجهول تماما للآخرين، ولكنهم يعبرون عن أنفسهم بصفة مستمرة، يريدون أن يكونوا مبهمين، وأن يتم فهمهم في نفس الوقت. لذلك يوجد هذا النظام السري للغة. يؤثر هذا التناقض على الأدب أيضا تأثيراً فعالاً: التناقض بين الاتجاه للاعتراف، والاتجاه لتعمية الاعتراف. فكل كاتب يريد أن يعم تجربته على المجتمع حتى يمكن فهمها، ولكنه لا يريد أن يكون مفهوماً لأنه لا يعرف الآخرين، ولا يدري ان كانوا اعداء!

فورمان: أو إن كانت كلماته سوف تستخدم سلاحاً ضده.

فيليرزهوف: من المهم أثناء الكتابة أن يتعلم الكاتب على نظرة الآخرين، أي أن يبدأ في الحديث عن نفسه. وأداة التخلص من هذه النظرة التي تثير القلق في النفس هي. التخيل القصصي، وذلك بأن يقص الكاتب حكاية تبدو كأنها لفرد آخر وليست له. وهو لكي يعرض تجربته دون معوقات، يقدمها من خلال شخصية رئيسية هي التي تقوم بالتجربة، وتصوغها، وتمثلها إلى النهاية.

فورمان: يوحد أثناء الكتابة بالتأكيد هذا الإحساس بأن الكاتب تحت المراقبة، وأن الآخرين هم العدو، وهم الجحيم. ولكن أوجد من الناحية الأخرى شعور بالتشجيع وتضامن الآخرين؟ أم أن إحساس الوحدة هو الثمن الوحيد للكتابة؟

فيليرزهوف: يوجد لدى الكاتب بالطبع الإحساس بأنه سيحد من يفهمه. بل إن الشرط الأساسي الذي يضعه الكاتب لنفسه عندما يكتب شيئاً هو أن هناك إنساناً ما سوف يقرأ ما كتب وسوف يمكنه أن يفهمه، وإلا ما حاول الكاتب أن ينشر شيئاً.

وتخدم الكتابة أغراضاً مختلفة، منها تلك الرغبة في أن يقرب الكاتب من الآخرين صورة محددة عن نفسه. وهناك بلا شك عديد من الكتاب الذين يحاولون تقديم

صورة طيبة عن أنفسهم، ربما تلك الصورة التي يتمناها المرء لنفسه، أو يتخيلها في أحلامه.

إن الكتابة بالنسبة للكاتب هي معرفة وتحقيق للرغبة وعملية توصيل، وهي بالنسبة للقارئ نداءً يحرك فيه أشياء مشابهة، أو يكشفها، أو يجعلها قابلة للادراك.

وحن لكي نفهم الأدب - محتاجون لنظرية في السلوك الممكن القابل للنقل. إنني أعتقد أن الكتابة - في صميمها - تنطوي على الثقة بأن الحياة هي عملية اتصال. ولكن لكي يمكن للمرء أن يقول لنفسه، ويقول للآخرين شيئاً له معنى أو قيمة، فلا بد له من التحلي عن أنواع الارتباط الاجتماعية الرخيصة والتي تحجب الواقع، وأن يضعها موضع الاستفسار، حتى يمكنه أن يرى الحياة وأن يرى نفسه من منظور خارجي، ومن خلال الوعي بالفناء وتجربة الموت، من خلال هذا الموقف الشرطي المتطرف في أساسه بأن الإنسان عقل وحسد، بأنه فرد وكائن اجتماعي. ففي كل مكان يتعرض الإنسان للإمكانيات التي تفسد عليه حياته، وتعرضه للاعتراب عن الذات، وفقدان وضعه الاجتماعي، كأن يتقدم الإنسان في العمر، وتختفي البدائل المطروحة أمامه، ويصبح ماضيه أكثر من مستقبله. مواقف تعرض توازن الذات للخطر، أو لنقل: تضعها موضع الاختبار.

فورمان: هناك جملة في مذكرات داج همرشولد تقول أن «الحياة هي التهيؤ لمحنة لا تفتك».

فيليرزهوف: هناك صياغات كثيرة مشابهة. فلقد قال حوريف كوراد - على ما أعتقد - أن «الكتابة هي تعلم الموت» وهو يعني أن الكتابة هي شكل من أشكال إكتمال الوعي.

إن عملية تحقيق واعية للذات لا بد وأن تقوم على إسنياع الموت كأحد شروطها، وعلى الرغم من ذلك تعيش في حالة من التوافق. أما من لم يستطع أن يحقق ذاته فلن يمكنه أن يموت بمنجى من اليأس. ومن يشعر بأنه لم يعيش حياته حقاً، فلا يمكن أن ينتهي على أحسن الفروض إلا في

البؤس. فلقد ضاع كل شيء ولم تعد هناك فرصة لتعويض ما فات.

إن المسيحي المؤمن يمكنه أن يأمل في إصلاح ما فسد، وأن يطمع في الخلاص، أما من لا يقوى على ذلك فعليه أن يتدبر نفسه خلال فترة حياته المحدودة.

فورمان: دونما فرصة للتصالح.

فيلبرهوف: نعم، دونما فرصة للتصالح فيما بعد. إن اليأس قد يتخفى في أغلب الأحيان، ويعبر عن نفسه في صورة أرهاق، أو كراهية، أو بني للذات، أو مشاغبة، أو حالات اكتئاب متسلسلة. وكثيرا ما اتخذ اليأس صورة مقعة من الذبول والبلادة. كما أنه لا يظهر عادة بصورة واضحة. لأنه إذا ما وصح كانت هناك فرصة لمعرفة هذه كلها هي أشكال للموت لا يحس بها الإنسان إحساسا واعيا.

فورمان: هناك هذه العنارة في مذكرات داج همرشولد « ينبغي أن نكون لدى الشيوخ القدرة على الكشف والاستطلاع ». هل يمكن أن توجد لإنسان متقدم في العمر، لم يعد عليه أن يثبت داته في صراع المفاضة في الحياة - الفرصة لحرية جديدة؟ وهل يمكن للتحرة الجديدة للموت أن تساعد الإنسان في التغلب على أشكال الخوف، والتسليم بالأمر الواقع، وأن تهديه من حديد إلى الحرية والكرامة؟ وهل يمكن لجيلا الذي تهدده أخطار التدمير الشامل أن يجد شكلا حديدا من التضامن والحرية؟

فيلبرزهوف: لا أدري إذا كان من الممكن التنبؤ بشكل سليم بمصير جيلا، ونفرض المعرفة التي ستتاح له. بل إلى أي حد يمكن للمرء على وجه الإطلاق أن يتوسع في تطبيق معنى كلمة « جيلا »؟ هل على الدين يعيشون اليوم؟ سوف لا يسري ذلك بالقطع بالنسبة للعالم كله لأنه لا يوجد - بسبب مستويات التطور المختلفة - أي توافق رمزي. أي أن هناك تفاوتا زميا من الناحية الحصارية بين المجتمعات المختلفة في عالمنا الحالي. عبر أن هذا التفاوت الزمني من الناحية الحصارية يصح توافقا زميا إذا

نظرنا إليه من ناحية الأخطار النهائية التي تهدد مستقبل البشرية. فالكوارث تهدد الجميع، وسوف تكون على مستوى عالمي. ربما تدفع هذه الصورة المرعبة المظلمة الناس إلى التحرك في اتجاه التغيير.

إن هناك ضرورات ملزمة بالمعرفة، وإن كنت لا أعرف إذا ما كانت فرصا أم لا. فالناس لا تفكر إلا في أقرب الأشياء إليها، أي في حاضرمهم، وهم ينشغلون بتحقيق مصالحهم الشخصية، ويتمسكون بعاداتهم، وتستحوذ المصالح الجزئية على الاهتمام في كل مكان. ويبدو أن معظم الناس قد تعوا من الأصوات التي تطلبهم بصورة تحاوز حياتهم الشخصية. فهم يريدون الآن أن يشبعوا أطفالهم، ولا يكادون يفكرون في الأطفال الذين لم يولدوا بعد. والنتيجة: أنهم جميعا متورطون في صراع الحياة اليومي. ومع ذلك لديهم الثقة في أن الحياة سوف تواصل مسيرتها بأي صورة من الصور، حتى ولو بصورة غامضة.

ولكنك ذكرت منذ قليل نصا جديراً بالاهتمام حقا: « ينبغي للشيوخ أن يكونوا قادرين على البحث والاستطلاع ». ولكن لماذا الشيوخ بالذات؟ إن معظمهم يتعرض للهلاك في مجتمعا، ويعرض عليهم نوع من العجز الاجتماعي والعسي السابق للأوان. إلا أن هذا النص يعني شيئا آخر أكثر أهمية، وهو أنه يجب على الإنسان، لكي يفكر تفكيرا يصف الواقع ويتمشى معه، أن يكون قد قطع وراءه طريقا طويلا، وأن يكون قد تغلب على القلق، وكل ما يسيطر عليه طابع القلق. يمكن أن يكون هذا تصورا رائعا لإمكانات الشيخوخة، وإن كانت الفرصة لتحقيقه في ظل الظروف الحاضرة فرصة محدودة.

ولكن المسألة الأساسية في سياق الموضوع الذي نتحدث فيه هي أنه لا بد للمرء أن تكون لديه القدرة على التخلص من التورط الأعمى وغير الواعي في العادات، وأن تكون لديه القدرة على التحرر من الالتزامات والقيود الداخلية والخارجية. لذلك يمكن أن يكون الشباب هم عنصر التحديد لأنهم لم يتورطوا بعد في الحياة العملية.

رمان: ما هو دور الأدب إذن؟ وأين تكمن فرصته؟
يلبرزهوف: يمكن أن يقوم الأدب بتجديد وتوسيع نطاق
لتجارب التي يقوم بها الناس عندما يشكلون حياتهم.
ينطوي هذا العمل دائما على عنصر الخيال المضاد للواقع
بالرغبات، والاشواق والآمال. فهذه هي القوى التي
تشارك عادة عند تغيير بناء العالم. وفي الأدب مجال
إسع لوضعها موضع التجربة.

ضف إلى هذا أن الأدب قادر على أن يجعل الإنسان
على وعي بإمكانات الشقاء والأخطاء المختلفة. وما يكمن
فيها من قوى حبسية وطاقات مطمورة. وتصوير الأعمال
لأدبية للشقاء وصور الحياة الرائعة يمكن أن يكون عاملا

محورا، لأنه يوقظ قوى المقاومة لدى الإنسان، ولا أقصد
بذلك المقاومة التي تجعله يكت إمكانياته من جديد أو
جزءا من طاقته، بل المقاومة التي تحفز الإنسان على
التمييز الخلاق لذاته.

سوف يطابق القارئ نفسه مع هذه النماذج من
الحياة، وسوف يدخل معها في علاقة شخصية، ولكنه
سوف يميز نفسه أيضا.

سيقول لنفسه. أنا أيضا كذلك، أو من الممكن أن
أكون كذلك. غير أنه سيقول لنفسه أيضا: إني شيء
مختلف، ولا يتحتم أن أكون كذلك. وسوف يتوقف كل
شيء على هذه العبارة: لا يتحتم أن أكون كذلك.

هرمان هسه، نحن نحيا

نحن نحيا في الشكل والمظهر
ونحس في أيام العذاب وحدها
بالوحد الخالد الذي لا يتغير،
تحدثنا عنه الأحلام الغامضة
نحن نبتهج بالوهم والرسد،
نشبه عميانا بلا دليل،
نبعث جاهدين في المكان والزمان
عن شيء لا يحده إلا في الأبد.
نحن نرجو الخلاص والنجاة
في عطايا الحلم التافهة
بينما نحن آلهة ونشارك
بنصيب في مدأ الحقيقة

(ترجمة د. عبد العمار مكاوي)

هرمان هسه ، حياته ومؤلفاته

١٨٧٧ - ١٩٦٢

الشعر ، وهو شعر رومانسي الطابع تعمه الكآبة ، ويشيع فيه الحنين وشعور الوحشة .

- لقد قرر هرمان هسه أن يحترف الأدب ، وفي هذه الفترة ينتقل من تونحن الى بارل بسويسرا ، ويقوم برحلة الى إيطاليا ، ويصدر عام ١٩٠٤ روايته « بيتر كامبنتسند » Peter Camenzind ، وتحمل هذه الرواية بوصف حرة صباه وفشله في المدرسة ، وشعور الضيق الذي طعم عليه إزاء « المدينة الحديثة » .

- عام ١٩١١ يرحل هسه الى الهند ، وتستغرق هذه الرحلة عدة سنوات ، وكان دافعه اليها الرغبة في الخروج من عالم المدينة الغربية ، على انه أيضا في الهند بين رهبان بوذا يشعر بنفس الأسى والحنين الذي دفعه الى الرحلة : « علي إذن أن أحد القناطر السحرية بنفسني . . . لا بد أن أحد أوربا الحقيقية والشرق الحقيقي في قلبي وروحي . . . »

- هذه الحساسية يقف هسه على أبواب « العصر الجديد » الذي فجرته الحرب العالمية ، إن ما يفتت كبده هو « الحقد » من حوله ، هو الراء الذي يسحق « الفرد » والشخصية الإنسانية . فتنطو هسه الى الحرب هي نظرة وحدوية لا سياسية . وفي هذه الفترة تبدأ علاقته بالتحليل النفسي ، ونحيء روايته « دميان » Demian (١٩١٩) لتعبر عن هذه المرحلة .

- عام ١٩٢٧ يصدر هسه روايته الشهيرة « ذئب البطاح »

ترتبط نهضة هرمان هسه الأخيرة بروايته « ذئب البطاح » Der Steppenwolf (١٩٢٧) ولم تكن ألمانيا موطن هذه النهضة ، وإنما الولايات المتحدة واليابان ، وقد بلغت هذه الموجه مدتها في الولايات المتحدة في السنوات الأخيرة من الحرب الفيتنامية ، وبدؤ وكان « ذئب البطاح » قد عبر عن الاحباط والحيرة وفقدان الثقة عند حيل الشباب في أمريكا في تلك الفترة وعن بخته عن ملاد من الغربة ورعة في الانطلاق من قيود المدينة .

- ولد هرمان هسه عام ١٨٧٧ بلدة كالف ، في منطقة من أحمل المناطق الطبيعية بمقاطعة فيرتمورج ، وكان أبوه من المبشرين المسيحيين ، وكانت أمه أيضا امة لمشر مارس نشاطه في الهند ونشأ هرمان في جو طامعه الإفراط الديني ، وتسبب عليه القيود والاعراف التي ترتبط عادة بهذا الإفراط .

- ألحقه والده عام ١٨٩١ بمعهد ماولرون الرتستنتي ليدرس اللاهوت ، ولكنه ما لث أن ستم الدراسة في هذا المعهد الديني ، فهرب منه فالحقه والده بمدرسة علمانية هي مدرسة كانشتات ، ولكن حماسه لهذه المدرسة لم يكن أفضل من حماسه للمدرسة السابقة .

- تغلب هرمان هسه في الفترة التالية في مهن عديدة . والتحق أخيرا في خريف عام ١٨٩٥ بمكتبة عمدية تونجن لتعلم مهنة بيع الكتب . وفي هذه الفترة بدأ في كتابة

Der Steppenwolf ، ويمكن أن نسميها رواية ما بعد الحرب ، رواية القلق النهائي بعد فوضى الحرب ، ورواية «الرجل» في سن الخمسين في قمة أزمة حياته ، وحين يفكر في يأسه أن ينهي حياته بنفسه .

- منذ سنين ويعيش هسه في مونتانيولا (بالقرب من مدينة لوجانو بسويسرا) ، ويتابع إنتاجه : «نارسييس وحولدموند» Narziß und Goldmund (١٩٣٠) ، «الرحلة الى الشرق» Die Morgenlandfahrt (١٩٣٢)

- نال هرمان هسه عام ١٩٤٦ جائزة نوبل للأدب عن روايته «لعنة الكريات الزحاحية» Das Glasperlenspiel (١٩٤٣) وقد عكف هسه على وضع هذا المؤلف أكثر من عشرة أعوام ، من عام ١٩٣١ الى عام ١٩٤٣ . وهي

مجدي خليل

هرمان هسه ، الأديب والشهرة

القرية من أحله . . . ولكن هذا ليس كل ما في الأمر . . . (ص ٢٢٣)^١

والأسطورة قديمة وجديدة في نفس الآن ، أسطورة الخروج والضياح ثم العودة ، وأسطورة البحث عن الذات . أراد والد بيتر أن ينشئه على الجد والعمل وعلى مفاهيم الواجب والمنفعة وأن يورثه قيمه وأعرافه ، ولكن «الطبيعة الغامضة المسرفة» أبت عليه طريق الأبناء والأعراف . فبيتر كامينتسند هو ابن الطبيعة :

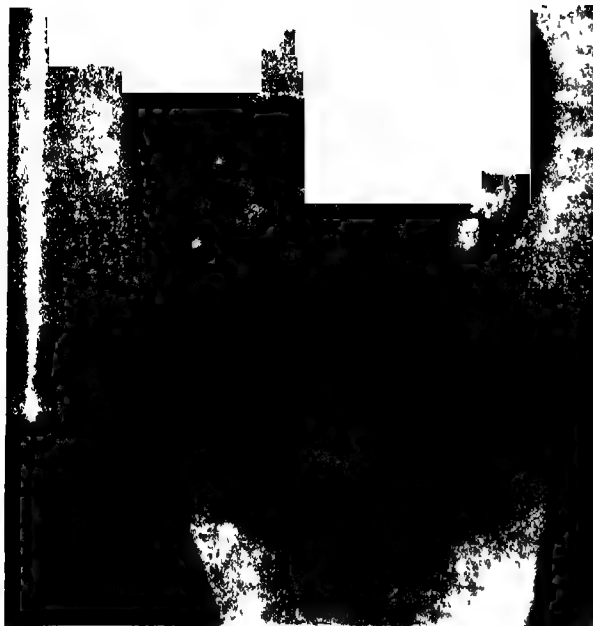
«كانت الجمال والبحيرة والشمس هي أصدقائي ، كانت تحكي لي وكانت تربيني وكانت لوقت طويل أحب الى نفسي وأقرب اليها من الناس ومن مصائر الناس ، وكان أكثر ما يبال حبي وما أفضله على البحيرة البراقة وأشجار الصنوبر الحزينة والصخور المشمسمة : هو السحاب .

مند أن نشر هرمن هسه روايته «بيتر كامينتسند» (١٩٠٤) وهو من مشاهير الأدباء الألمان . والمقال التالي يطرح السؤال عن مكونات هذه الشهرة أو عن أسباب هذا النجاح ، وبالتالي يطرح السؤال عن علاقة أعمال هسه الروائية بعصره ، باعتباره هذه الأعمال استجابات أدبية لمواقف اجتماعية وحضارية وتاريخية ، ومن الضروري في البداية أن نعرف بهذه الأعمال .

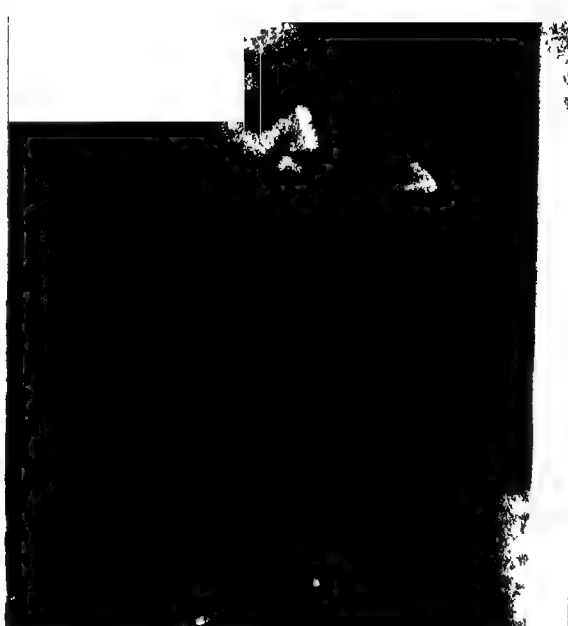
الرواية الأولى

«في البداية كانت الأسطورة» ، بهذه العبارة يبدأ «الابن الضال» بيتر كامينتسند قصة صباه وتمرده ، وفي النهاية ربما كانت أيضا الأسطورة . وبين البداية والنهاية «الرحلات الضالة الكثيرة ، والسنوات المستهلكة العديدة . المرأة التي أحببتها ، والتي لا رلت أحبها . . . والأخرى التي أحبتي . . . والأب الذي عدت الى

(١) أرقام الصفحات تشير الى الترجمة العربية لرواية «بيتر كامينتسند» ، وهي من وضع د. مصطفى ماهر



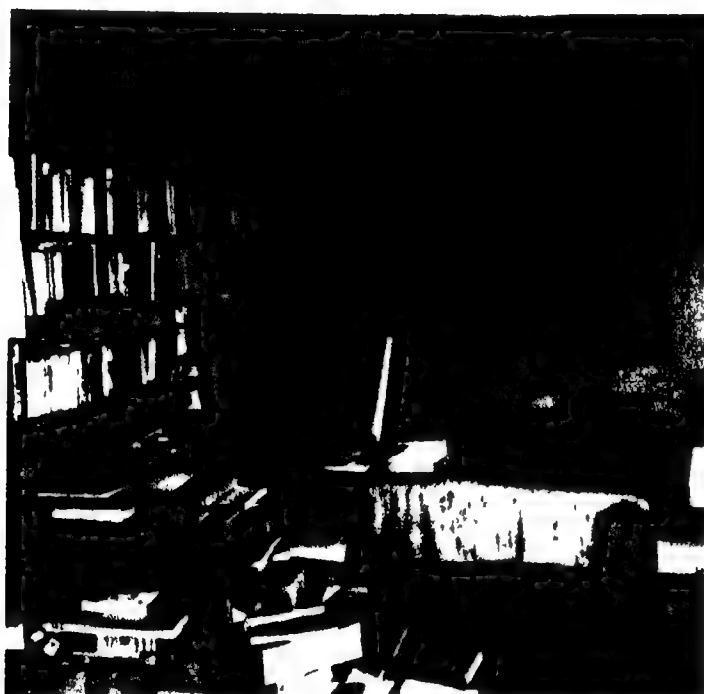
سيون دولجين ، راحة هه الأحمه



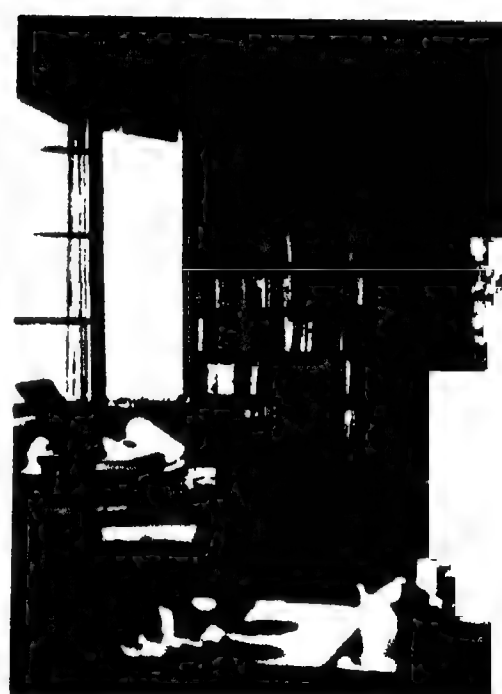
ماريا مريول ، راحة هه



شاه ، بعد عام ١٩١٠

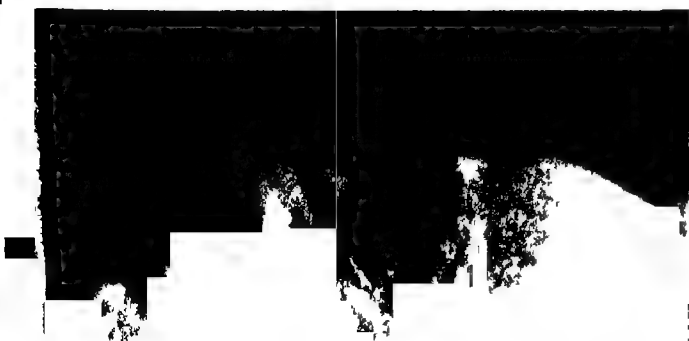


موتاحوتوتا مصة العمل ، التي استخدمها هه لاعداد بريده اليومي .

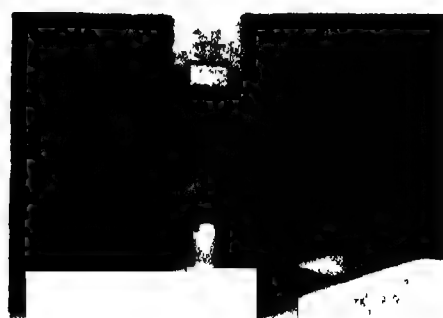


تنت ويؤدي ال عرفة الطعام بمرل هرمان هه

هرمان هه قناع الموت ، - -



مان هه وروجه سيون



أروني في الدنيا الواسعة رجلا يعرف السحب ويحبها أكثر مني ! أو أروني في الدنيا شيئا أكثر جمالا من السحب ! إن السحب هي لعب وسلوان، هي بركة ونعمة، هي غضب وقوة فتاكة. السحب رقيقة ناعمة، وادعة كأرواح المواليد، جميلة سخية، كريمة كالملائكة الكرام، قائمة، محتومة، قاسية كنذر الموت أنها تحوم بلونها الفضي في طبقة رقيقة، وهي تبهر صاحبة بلونها الأبيض ذي الإطار الذهبي، وقد تقف للراحة فتتلون بلون أصفر وأحمر وأزرق. السحب تنسلل عاسة متناطئة كالقتلة. وتدفع صاحبة كالفرسان المعاور، وتنفق عالققة حزينة حاملة في طبقات مرتفعة شاحنة، كالسالك المعرلين المكتئين، والسحب تتحد هيئة الجرار السعيدة، وهيئة الملائكة ذوي الركعة، وهيئة الأبيادي المهددة، والشرع المهتره وطيور الكراكي الهائمة. وهي تحوم بين سماء الله وبين الأرض المسكينة فكأبها كتابات حميلة عن حبيب الناس كله، تنصل بالسماء وبالأرض معا - كأحلام الأرض التي تلتصق روحها المدسة بالسماء الطاهرة وهي الزمر الخالد لكل تجوال وكل سعي وكل رعة وكل حنين إلى الوطن. وكما تتعلق السحب بين الأرض والسماء مترددة، مشتاقة عنيدة، كذلك تعلق أرواح البشر مترددة مشتاقة عنيدة بين الزمان والأبد.

آه، يا للسحب الجميلة الهائمة الدائبة ! كنت طفلا لا أعرف شيئا فاحببتها، وتطلعت إليها، ولم أكن أعرف أنني أنا أيضا سأسير عبر الحياة كالسحابة، جائلا، غربيا في كل مكان، هالما بين الزمان والأبد. (ص ٢٨/٢٩)

يفادر بيتر قرية الأساء والتقاليد. باحثا عن «الأسطورة»، منشوقا إلى «تاج الحياة»، ويهيم على وجهه عبر ألمانيا وفرنسا وإيطاليا. ويعشق، ولكنه يعشق في حلم وزدد، ويعاني شقاء العاشق الحائب وتعاسته، ويعقد صداقات عميقة ما تلت أن تقطعها نهاية أصدقائه المفاجئة، وتعصف به حياة المدينة في باريس، فيسرف في

الشراب والتدخين، وتضطرب به الأيام في رحلته «في دنيا الفكر وما يسمى بالثقافة»، إلى أن يجد بين أحضان الطبيعة في إيطاليا ما يشفي كآبته ويشبع حنينه إلى «حال الطبيعة الصامت» وإلى التعمق في لغتها «المستغلفة الجميلة». ويحد بيتر كاميتسد في تعاليم القديس فرانز الاسيري Franz von Assisi المدخل إلى فهم لغة الطبيعة وإلى الحب الذي «لا ينطق به كلام» وإلى الحب الدائم «دون انفعال».

ويعود بيتر كاميتسد إلى قرية الأباء كما عاد الابن الضال، وقد اهتدى إلى مراده أو قد ارتد إلى صوابه أو قد استكان وشي من علوانه لقد ساقني - كما يقول - «مساعي الأحمق ليل سعادة الدنيا . . . رغم ارادتي إلى الركن القديم بين الحيرة والحال، وأعادني إلى المكان الذي هو مكاني . . .». ويعد بيتر نفسه في النهاية لكي يخل محل صاحب الحانة الوحيدة في القرية، بعد أن حلت بصاحبها العلة وأخذ منه الهرم مأخذه.

لقد راودت بيتر كاميتسد أثناء تحوابه فكرة وضع عمل أدبي كبير يدي فيه رأيه في حياة العصر، ويقول بيتر عن حطة هذا العمل.

«كنت . . . آمل أن أصف كتابا أدبيا كبيرا أقرب فيه إلى الناس في هذه الأيام حياة الطبيعة العظيمة الصامتة، واحبهم فيها. كنت أريد أن اعلمهم حقيقة قلب الأرض، وأن يشتركوا في حياة الكل المتكامل، وألا ينسوا في زحمة مصائرهم الخاصة الصغيرة، أننا لسنا آلهة، وإننا لم نخلق أنفسنا بأنفسنا، بل أنا أناء وأحراء الأرض والكل الكوني. كنت أريد أن أذكر الناس بأن الانهار والبحار والسحب الراحمة والعواصف مثلها مثل أعبيات الشعراء وأحلام الليالي، رموز وحمة الحنين الذي يبسط جناحيه بين السماء والأرض ويهدف إلى اليقين . . .» (ص ١٦٥)

« . . . كنت أريد أن اعلم الناس أن يلتمسوا في الحب الأخوي للطبيعة منابع الفرحة وتيارات الحياة. كنت أريد

أن ادعو الى فن المشاهدة والتجول والتمتع ، والى الابتهاج بما هو حاضر . وكنت أريد أن أجعل الجبال والبحار والجزر الخضراء تتحدث اليكم بلغة قوية خلافة ، وكنت أريد أن اجركم على أن تروا الحياة النشيطة المنوعة الى اقصى درجات التنوع والتي تضطرب خارج حدود بيوتكم ومدنكم كل يوم فردهر وتفيض فيضا . . . » (ص ١٦٦) لقد عزف هسه بهذه التهويمات الشعرية عن الطبيعة لحما تهتز له النفس في حنين خفي ، وخاصة في مرحلة البحث والشباب المكر . وعبر برفضه للمدينة وانسحابه الى الداخل وتعبه في الطبيعة وتعاطيه الكآبة والحزن عن تلك المشاعر الغامضة التي تعتلج بها النفس المأزومة في مرحلة الانتقال . بدا وكأن هسه يكتب لقرائه عن وحشتهم وغربتهم في عالم المدنية البرجوارية ، وبدا وكأنه يستنطقهم أحلامهم الشعرية ، ويستنطق جمهوراً كبيراً من القراء عند مطلع القرن تذبذبهم بين الأمل والاستكاسة . ورغم أن هسه في روايته « بيتر كامينتسند » وفي جميع رواياته التالية لا يلمس بصورة أو أخرى قضايا الواقع اليومي وقضايا السياسة الملحة إلا انه يعكسها على مرآة النفس وصراعاها الداخلي ، بل ويدو - على ما في ذلك من تناقض - أن مرجع محاح الضخم أنه قد أصنى على قصايا العصر صبغة الصراع الذاتي ، وألبسها صورة فردية نفسية .

« دميان » والحرب العالمية الأولى

مثلت رواية « بيتر كامينتسند » المرحلة الأولى من حياة صاحبها وعصره ، وتنتهي هذه المرحلة بانبثاق الحرب العالمية . وما يلبث أن ينفض عن المؤلف الكثير من الأصدقاء والمعجبين ، ويعلنه أصحاب المكتبات بحجزهم على كتبه ، وتتهم الصحافة الألمانية بالخيانة ، ذلك أنه يدعو الى السلم ، وينادي بالتضامن « ضد الحقد » ، في حين تثير الحرب - في ألمانيا وفرنسا على السواء - حماس الناس وحميتهم ، وكأنها بداية ميلاد الإنسان الجديد . ويعيش هسه هذه السنوات في عزلة واضطراب عظيم ، ويلجأ تحت شح

مخاوفه الى طبيب نفسي من تلاميذ « يونج » ، مؤسس علم نفس الأعماق (سيكولوجية اللاشعور) ويجلس اليه ٧٠ جلسة للتحليل النفسي .

كانت استجابة هسه لتجربة الحرب وتجربة التحليل النفسي هي روايته « دميان » Demian (١٩١٩) ، وتقدم بضمير المتكلم قصة حياة شاب مرهف شديد الحساسية ، ولم يقصد بها المؤلف قصة شاب بعينه ، وإنما قصة جيل من النشء ، كما يشير العنوان السفلي للكتاب ، وبطل القصة وراويها هو إميل سنكلير ، أما دميان فهو في حياة سنكلير بمثابة « المرشد أو القائد الموجه » ، ويشرح المؤلف وطيفة هذه الشخصية بقوله : « ليس دميان في الحقيقة بفرد من البشر ، وإنما هو مبدأ وتحسيم لحقيقة ما . . . أو لدرس من الدروس » .

والقضية التي تواحه سنكلير منذ صباه المكر هي ثنائية الحياة الإنسانية أو ثنائية الطبيعة الإنسانية بين قوى النور والظلام ، بين الأمان والغواية ، بين الأمل وفوضى الباطن . ويبدأ وعي الصبي بهذه الثنائية ولم يتجاوز العاشرة من عمره . فعالم الطفولة الأول تحطمه مخاوف الصبي العصابية ، ويجنح بدافع التباهي الطفولي الى الكذب والسرقة ، ويقع في تبعية صبي شقي منحرف ، ولا ينقذه من هذا الاضطراب إلا تلميذ جديد في المدرسة هو دميان ، يخلصه من هذه التبعية ويفتح له عالماً جديداً بأفكاره الروحية . ولكن ما يلبث أن يفرق بينهما تفاوت الاستعداد . ومن جديد يقف سنكلير وحيداً ، يملؤه الحزن والخزي ، ويمضي في حياته موزعاً بين الاسراف وكبح جماح النفس ، ولا يقذه من هذا التمزق إلا مقابلة لفتاة غريبة ، تراءى له وكأنها تحمل ملامح دميان . وتراوده احلام داعرة مع هذه الحنية والأم ، تملئه خوفاً وسعادة في نفس الوقت . وتقع في يد سنكلير في هذه الفترة ورقة تتحدث عن إله غريب يدعى ابراكس ، يجمع في ذاته بين المبدأ الإلهي والمبدأ الشيطاني في نفس الوقت .

بعد انتهاء الدراسة المدرسية يلتقي سنكلير بعازف ارغل





سید محمد علی شریعتی

این دو اثر حیات سید شریعتی را در بر می گیرد.
در کتابخانه سید علی شریعتی در تهران و در کتابخانه
سید محمد علی شریعتی در تبریز.
سید محمد علی شریعتی در تبریز (۱۳۶۰)

بوعنه بأسرار هذا الإله الغريب، فتعاليمه تقوم على احترام الذات، وعدم الحظر على نوازع النفس وتطلعاتها. وينتهي سنكلير من هذا اللقاء إلى أن واجب الإنسان الراشد أن يتحسس طريقه دائما إلى الأمام.

في الجامعة يلتقي سنكلير بدميان من جديد، ويلتقي بامه «إيفا»، التي تبدو له كصورة أخرى للحنينة. وبواسطة هذه الأم يتعرف على ملامح حياة جديدة في المستقبل بعد انهيار الحياة الحاضرة. على أن هذا الحلم ما يلبث أن تندده نواقيس الحرب، التي تسوق دميان وسنكلير في دوامتها الرهيبة، ويلتقي سنكلير مرة أخيرة بدميان في الحرب وقد أصيب بجروح بالغة، فيحمله هذا بقلة وداع وصية الأم «إيفا» ورسالة المستقبل ويغالح سنكلير في النهاية شعور عميق أنه قد توحد مع دميان.

إن «دميان» وثيقة اضطراب واختلال عام تعبر عن الحنين إلى نظام جديد، والقصة أشبه بقصيدة تعليمية توجه نقداً شاملاً عاماً إلى حضارة العصر. ومطلق هذا النقد هو الإنسان المرد. ففي زمن رحصت فيه حياة المرد يؤكد هسه قيمة المرد المطلقة، ويؤكد في روايته أنه لا يتحدث عن مصير حيالي وإنما عن الواقع ووظيفة دميان بالنسبة لسنكلير بطل القصة هو أنه «صديق وموجه». وهي الوظيفة التي يتحدها هرمان هسه بالنسبة للقارئ، وهو ما يسمح باسقاط حوادث الرواية الخاصة والشخصية على الأحداث السياسية، ولا يترك هسه هذا الاحتمال للصدف وإنما يضمه إلى الساء الداخلي للرواية من خلال صورة «الصديق والموجه» دميان. دميان يظهر على مسرح الأحداث في مراحل هامة من حياة سنكلير، في المدرسة وأثناء الدراسة الجامعية ثم خلال الحرب، وفي كل مرحلة يؤدي وظيفة الموجه الذي يخطط للحياة في المستقبل، بل هو يخطط للإنسان المستقبل، وبدرجة هذا الإنسان الجديد تكمن في تحوله في الباطن وتعلمه على سحن الحاصر من حوله. وليس من الغريب أن يقل الشباب الألماني بعد الحرب في حماس على هذه الرواية. فالكتاب يعد

«ذئب البطاح» أو عبقرية الألم هذا الكتاب هو كتاب «الأزمة»، «أزمة الحياة وأزمة العنان وأزمة المجتمع»، كما يقول أحد النقاد^٢ ويقول الكاتب المسرحي بيتر فايس عن رواية «ذئب البطاح»: «لقد كتب هذا الكتاب بيد أخ لي. ففيه وجدت موقفي مشروحا، موقف المواطن الذي يتشوق أن يكون ثوريا، ولكن أعماط الحياة القديمة تثقل عليه وتشل حركته»^٣

وبطل القصة هاري هالر قد بلغ الخمسين من العمر، وبالرغم من ذلك ما زال يعيش في وحدته وكتبه ودوامة تأملاته دون روابط أو التزامات ما، فهو يرفض حياة

(٢) انظر

Klaus Gunther Just, Von der Grunderzeit bis zur Gegenwart, Bern 1973, S 454

(٣) Ebenda, S 454f

Peter Weiss, aus „Abschied von den Eltern“, in (٤) Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“, Frankfurt/M 1972, (Suhrkamp taschenbuch 53) S 324f

الانماط الراكدة وحياة العقم النفسي والعقلي، ويحن في نفس الآن الى حياة الأمن والاستقرار التي يعيشها المواطن العادي، وتتنازع الكثير من الاضداد، فن حانب تتطلع نفسه الى الصفاء الكامل وإلى الصفاء في الله ومن جانب آخر تشوق الى الملذات الشهوانية وإلى الصفاء في العالم السفلي.

ومن الواضح من البداية أن « ذئب البطاح » تعبر أيضا عن أزمة الفنان في سن الخمسين أو في مرحلة من مراحل العقم والشك واليأس والنهم في متع الجنس، وعن أزمة الحضارة الحديثة، حضارة « موسيقى الحاز » و« الاتوموبيل » التي تأنف منها النفس المحافظة.

وتصور لنا القصة حياة هاري هالر من جواب عدة، ففي البداية نراه من منظار خارجي، من منظار شاب ينقل الينا انطباعاته عن حياة هذا « الغريب » في المدينة، ثم نتعرف على هالر من خلال « مذكراته »، ثم من خلال كتيب بعنوان « مبحث عن ذئب البطاح ». ولا يعرف بدقة من مؤلف هذا المبحث ولكن من الواضح أن هذا المبحث بمثابة مرآة يضعها المؤلف أمام هالر ليقرأ فيها قصة مرضه. ففي نفسه - كما يقول هذا المبحث - تسكن روح انسانية رقيقة وادعة، وأخرى هائمة غير مستأنسة لها نوارع الذئاب، وهو يعيش بين هذين القطبين في توتر وصراع دائم، تتقاذفه شتى الأهواء. على أن مرض هالر هو أيضا « مرض العصر » كما يقول المؤلف. فقوضى الباطن وانقسام الذات وتقلباتها هي انعكاس لروح العصر ودمار الحرب. وأشد ما يهوى اليه هالر هو أن يعيد الوئام الى نفسه، وأن تعود اليه وحدة الذات. وينتهي « مبحث ذئب البطاح » بالعارة التالية. « ليس الإنسان بشكل ثابت ودائم، وإنما هو محاولة ومعبر، فهو ليس إلا ممر صيق مخفوف بالمخاطر بين الطبيعة والروح، فالى الروح، الى الله يدفعه مصيره الباطن، وإلى الطبيعة يدفعه حنينه الدفين . . . » ولكن ليس من سبيل الى العودة الى الوراء، الى براءة الإنسان الأول أو براءة الطفولة، وإنما طريق الإنسان هو أن

« يستوعب العالم بأكمله في روحه المعذبة المفتوحة، لعله يجد الراحة في النهاية »

ما أن ينتهي هالر من قراءة هذا المبحث، حتى يحس بأنه يقف في فراغ تام، لقد عرف مصاعبه وعليه الآن أن يواجه الحياة من الجديد، وأن يجرب تحقيق هذه المعرفة في عالم الواقع، وهنا يبدأ الجزء الأخير من الرواية، وهو اشبه بقصة تربوية رومانسية. ويقرر هالر أن يضع حداً لحياته إن تردى من جديد في هوة اليأس التي عاشها، وتشجعه هذه الفكرة على الرول من جديد الى عالم الحياة.

ولا تسير الحوادث التالية وفقا لمطى الواقع، وإنما طابعها الصدفة والتركيب. ففي مقهى يلتقي هالر بفتاة تدعى هرميلين، وما أن يلتقي بها حتى تقوده في طريق جديد وتفتح له أبواب فنون عربية عليه، فتعلمه الرقص وتدوق موسيقى الجاز وتعرفه بعارف الساكسوفون الاسمر بابلو، ثم بفتاة جميلة تفوح ابوة تدعى ماريا. وفي ليلة إذ يطرق حشرته يجد ماريا في فراشه، وتتولى ماريا تعريفه بمنع الحسن، وتربية ملكات الحسن فيه، وإذا هذه النشوة والسعادة الجديدة ينظر هالر الى حياته السابقة وتعاسته بمطار آخر. لقد عاش من قبل - كما يقول - في الإنكار والزهد، ولكن روحه رغم كل المرارة كانت غنية، ويعترف هالر انه من قل لم يعرف من حياة العرائز غير تدخين الأميون واللواط. ويقترح بابلو عليه الاشتراك في حفل ماحن يطلق فيه الجميع العنان لجميع المنارح والشهوات، وتصل القصة الى قمتها في حفل تنكري سحري حيث يحس هالر أن جميع الحواجز التي تفصله عن الآخرين قد سقطت وأن وحشته قد ذهت وأنه قد توحد مع الآخرين، ويجد هالر الطريق الى مسرح سحري يبصر فيه من جديد صور حياته الماضية وصور البراءة الأولى. وهكذا تنتهي رواية « ذئب البطاح » في ضباب الحلم، مثلها في ذلك مثل روايات المؤلف الأخرى.

على أن اروع فقرات الرواية هي تلك التي يحلل فيها المؤلف بمفاهيم علم نفس الاعماق شخصية هالر، ذلك الإنسان

عذابه. والرواية تطرح بذلك السؤال عن العلاقة بين المواطن العادي وبين الإنسان المرفه الفنان، وقد كانت هذه القضية من القضايا الحساسة في العشرينات في أوروبا في فترة التشاؤم الحضاري عقب الحرب، في الفترة التي وضع فيها اشبنجلر كتابه الشهير «أفول الغرب» Untergang des Abendlandes (١٩١٨-١٩٢٢) وعبر به عن شعور الانهيار الحضاري والضمور. ولكننا ننظر اليوم الى هذه الحقبة كمرحلة تاريخية مضت، والمخاطر التي تحيط بالإنسانية والعالم في عصرنا الحالي محاطر مباشرة عنيفة، ربما ما كانت تخطر بالبال. ولم تعد القصة قصة مجموعة من الفنانين والمثقفين الحساسين. وحين نقرأ اليوم «ذئب البطاح» نقرأها كوثيقة تاريخية لتلك الحقبة تعبر عن القلق الحضاري وعن التطلع الى الوسط الذهبي بين المتناقضات ° على انها أيضا دراسة نفسية تحليلية عن الإنسان الطريد، ولعل هذا مرجع حداثيتها عند الشراء في مرحلة الانتقال، في الفترة التي تنفصم فيها عرى الائتلاف والتواء.

Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlen- (Spiel“, Bd. 2, Frankfurt/M. 1974 (Suhrkamp taschenbuch 108), vgl. S. 100-111, S. 112ff

المنشوق على الحياة العادية، الذي يعيش على هامش المجتمع. ولعل هذا التحليل هو مصدر الجاذبية ومصدر القوة الإيحائية لهذه الرواية، ومن أسباب عودتها من جديد الى الوعي العام بين الشباب في أمريكا واليابان في أواخر الستينات، وهي الفترة التي انتشرت فيها حركة الهيبيز وغيرها من حركات التمرد بين الشباب، على أن رواية «ذئب البطاح» لم تجدد تقبلاً كبيراً بين قراء هرمان هسه عند ظهورها، وذلك لنغمتها العنيفة ولجموحها في تصوير التمزق ومآزق الإنسان الحفية. وقد أسس هذا الجمهور من هسه سمات حاملة مبهمة، وأسس منه التعبير بالإشارة، هذا بخلاف النقد الأدبي الذي تحمس لهذه الرواية وتناولها بالبحث والتحليل واعتبرها أنجح أعمال المؤلف.

.

إن مشكلة «ذئب البطاح» هي مشكلة الفردية الشديدة. مشكلة الفرد الذي يرفض الانضمام الى طواير الناس، ويتعذر عليه أن يكبل نفسه بقيود الاجتماع وأعرافه. وهو بشكل ما يدب في الحياة دون روابط كما لو كان يعيش في البطاح، ولكن هذه الفردية المتطرفة هي مصدر

Cyrus Atabay · Das Auftauchen an einem anderen Ort

*Zu einem Haus gehören
ein Kobold und ein guter Geist,
zu einem leisen Lied
gehört ein Ungeheuer.
Wir wollen nicht vergessen,
unseren Gespenstern täglich
eine Schale Milch zu geben.
Wie öde wären diese Räume,
ohne sie,
die Geister,
unberechenbar.*

*Dein allmähliches
Zurückweichen,
dein allmähliches Sichtbarwerden
in diesem wohlbekannten,
finsternen Raum:
unverhoffte Strömungen,
die das Verfälschte aufheben,
als gelte es
dem versteckten,
dem ungetrübten Ton
auf die Spur zu kommen.*

Aus: Das Auftauchen an einem anderen Ort. Gedichte. Insel Verlag, Frankfurt, 1977



ماكس نكمان، صوره تركية، ريت ١٩٢٦ مجموعة ماتيلد نكمان، نيويورك

تساوير قاهرية

هذا إلى حابب العناصر الزخرفية الأخرى التي عالجها هذا الفن، كالزخارف العربية (أراسك)، والنباتية، وأنواع الكتابة العربية. ورسوم الحيوانات والطيور.

وعلى سبيل المثال رى على الصفحة اليسرى من الصفحتين الأوليين من مصحف كريم، يرجع إلى الصف الثاني من القرن الثامن الهجرى (١٤ م)، عمل للأمير أرعون شاه الأشرى. أحد أمراء المماليك في مصر. ورى في وسط هذه الصفحة حرفة هندسية، تقاطعت الخطوط فيها فكويت طبقا محميا من ست عشرة حشوة. ويحيط بذلك أشربة من الزخارف العربية، والنباتية، وكتابة جميلة بالخط الكوفى الرخوى وهذا المصحف محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

والمشكاوات التي ترجع إلى عصر المماليك، لاسيما في القرن الثامن الهجرى (١٤ م). هي مثال آخر، فانا نستطيع أن نتحيل شكل المشكاة وهي مصاة، وأن تصور ما كانت تسعه على المكان الذي تعلق فيه، من صوء هاديء جميل، يشق من بين زخارفها المرسومة بالميناء المتعددة الألوان

وتوحد صور الأشخاص على التحف الإسلامية منذ البداية، وفي جميع العصور، وكل البلاد. ورى هذه الصور زخرف حدراى قصور الخلفاء. وبيوت الناس، وتزين ما يتداولونه من تحف ومن الطبعي أن يكون رسمها تبعاً للأسلوب السهي المعاصر. ووفقا لرعة الصاين، والصناع الصيين، وهواهم. وعارف القيثارة على صحن من الحرف دي البريق المعدني [محموط في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٦١٠٢، من أواخر القرن الثالث الهجرى ٩ م)] مثال

يجمع التحف الإسلامية طابع خاص، يتميز به الفن الإسلامى عن غيره من الفنون، ويجعلنا نشعر، أول وهلة، بأن هذه التحف نتمى إلى وحدة فنية واحدة، تربط بينها، بالرغم من بعد الشقة بين البلاد التي أنتجت فيها، والعصور المختلفة التي ترجع إليها.

ومع ذلك فإننا نلاحظ في هذه التحف التنوع العظيم في الأساليب الفنية، التي اردهرت في البلاد الإسلامية. بحيث يختلف الأسلوب السهي في كل بلد عنه في بلد آخر. وإننا لذلك نستطيع أن نتحدث، مثلا، عن الفن المصري الإسلامى، الذي تطور في مصر، وأخذ له طابعا خاصا، شأنه في ذلك شأن الفنون في البلاد الإسلامية الأخرى. وسوف أقنصر في هذا البحث على الفن المصري الإسلامى، ولأمثلة التي سوف أورها فيما يلي جميعها لتحف مصرية، محفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، أو في الأماكن الأخرى التي سوف أشير إليها وعدد من هذه التحف لم يسبق نشره، أما التحف الأخرى، فقد سبق لى نشر بعضها في أبحاث أخرى. أو نشرها بعض الرملاء في أبحاث معروفة لهم.

والواقع أنه يقال إن الفن الإسلامى «فن زخرفى» يمتاز بتنوع العناصر التي تستعمل فيه للعرض الزخرفى المحص وإنه لكذلك حقا، فقد نقل هذا الفن أنواع الزخارف الهندسية عن الفنون السابقة له، وحوور فيها، وسقفها، وصقلها. وبلغ بها درجة الكمال، حتى صارت تدل على مقدرة الصاين في العصر الإسلامى، وبراعتهم الفائقة في تحليل القواعد والخطوط الهندسية، تحليلا دقيقا، ودراستها دراسة عميقة.

أسلوب الفن الإسلامي الذي انتشر من سامرا إلى إيران
صر، وبلاحظ كيف أن اليدين والقدمين تبدوان صغيرتين
نسبة إلى جسم صاحبا، وكيف أن الوجه قد رسم بخطوط
بسيطة، والأنف بخطين متوازيين مستقيمين.

تنقل هذا الأسلوب إلى مصر، وتطور فيها بعد ذلك،
كما نرى في ملامح سيدة على قطعة من السيج، محفوظة
بمتحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٥٦٦٠)، من القرن
الثالث الهجري (٩م). وهي تلبس على رأسها تاجا تزينة
بمات متجاورة، ويتدل من أذنيها قرط طويل، وتمسك
بدها اليمنى باقة من الزهور.

من نفس الأسلوب أيضا قطعة من السيج، محفوظة
بمتحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٥٥٠٤)، يظهر
فيها جانب من ستار طويل، تتألف زخرفته من
ساطق يعلو بعضها البعض، ويطل من كل منها شخص
ف.

لاحظ استمرار تأثير هذا الأسلوب في تمثال من
روز، مرقد في بوع، محفوظ في المتحف الإسلامي (رقم
سجل ٦٩٨٣)، يرجع إلى القرن الرابع الهجري
(١٠م)، ويمثل سيدة تجلس القرفصاء وتعرف على دف.
في تلبس تاجا تزينه حبات بارزة، وتتحلى بقلادة
ول حيدها، وأساور وخلائيل ويبلغ هذا التمثال
سنة سنتيمترات فقط.

*

تطور الأسلوب الفني في مصر، حتى أصبحت له
صبغة قوية في العصر الفاطمي. ونرى التحف التي ترجع
لهذا العصر، كيف أن العباين، لاسيما في القرن
الخامس الهجري (١١م)، قد أتقنوا دراسة حركات
الشخص دراسة عميقة، حتى أنهم توصلوا إلى دقة تصوير
الحركة الطبيعية، وصدق التعبير عن الحالات النفسية، في
ملوب واقعي، سار حبا إلى حب مع الأسلوب التقليدي
قديم.

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة عدد لا بأس به من
الألواح الخشبية التي كانت تزخرف جدران القصر الغربي
الفاطمي، الذي بني في القاهرة في منتصف القرن الخامس
الهجري (١١م)، وهذه الألواح عليها مناظر، بارزة
بالخفر، تمثل صورا من الحياة اليومية في القاهرة في ذلك
العصر.

وبعض هذه الصور، كما نرى على قطاع من هذه
الألواح (رقم السجل ٣٤٦٧)، مرسوم بأسلوب تقليدي،
مثل عارف العود في المنطقة الوسطى، والعص الآحر فيه
حركة قوية، وواقعية وصحة، مثل الراقصة، في المنطقة إلى
اليسار، وراها رقص في شغف وعنف، على دقات دف
يصاحبها راقص آخر إلى جانبها.

وفي منطقة أخرى (رقم السجل ٣٤٦٥)، نجد راقصة أخرى
ترقص على أغام عارف على العود، يجلس قريبا منها.
وفي أحد القطاعات (رقم السجل ٣٤٦٥)، يجلس رجل
ويعرف على مزمار، ليصاحب راقصة، تمسك في يديها
بوقين خشبيين طويلين، تحركهما مع حركات جسمها
ورجليها.

ورى هذين البوقين في يدي راقصة، تحركهما مع حركات
رجليها. وقد رسم الفنان هذه الراقصة على صحن من الحرف
دي البريق المعدني من القرن الخامس الهجري (١١م)،
محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥٩٥٠). (شكل رقم ٧)
ولإلى العصر نفسه ترجع ورقة [سابقا في مجموعة السيد
شريف صبري بالقاهرة] عليها رسم بخطوط سريعة، ولكنها
قوية، أراد به الفنان أن يوضح كيف يحرك الراقص البوقين
في حركات تنسجم مع حركات جسمه ورجليه. (شكل
رقم ١٠)

وعلى أحد قطاعات الألواح الخشبية من القصر العربي
الفاطمي [محفوظ بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٥)] نرى
رجلا، في يده عصا طويلة، وقف ليروص بها سباعا،
ويدربه على القيام بحركات بهلوانية، والسبع يقف أمام
الرجل في هدوء، وهو يرفع رجله اليسرى إلى أعلى، كأنه

بهم بمصافحة سيده. وقد كان ترويض الوحوش وتدريبهم، من أنواع الألعاب الترفيهية في ذلك العصر. (شكل رقم ١١)

وعلى قطاع آخر [محفوط بالمتحف (رقم السجل ٣٤٦٧)] نرى رجلا، في يده حربة طويلة. ويسير حلف حمل ليحرس حملا ثميناً في هودج معلق على ظهره. ولم ينس الفنان أن يحفر فوق الحربة مكاناً لتظهر عليه رجل الحمل الخلفية اليسرى، ليعطي المنظر نوعاً من الواقعية.

وعلى حشوة من العاج [محفوطة بالمتحف (رقم السجل ٥٠٢٤)] ترجع إلى العصر نفسه من القرن الخامس الهجري (١١ م)، نرى في الوسط رجلاً يجرس هو الآخر حملاً ثميناً يحمله حمل على ظهره. والحمل الثمين هذه المرة، هو سدة تطل من فتحة في هودج. وفي أعلى الحشوة نجد فارساً صياداً يركب جواداً، ويحمل في يده النجي بار صيد.

وفي مطر على قطاع آخر من هذه الألواح (رقم السجل ٣٤٦٥)، يرى فارساً فرج حواده، وانطلق يقهر هاربا، بينما التفت الفارس خلفه ليطعن خربة في يده فهذا حاول أن ينقص عليه وقد نحج الفسان في تحسيم هذا المطر في حيوية واضحة، باستغلاله تباين الور والطل الناتج عن الحفر في الخشب على أعماق مختلفة

كما رى مثل هذا على ورقة كانت سابقاً في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة، ولعل الفسان الفاطمي، قد أراد أن يرسم حلقة نالية لقصة الفارس مع الفهد، فجعل الفهد، هذه المرة، يفرح، ويقهر هاربا، بينما حمل الفارس، ذا العمامة الكبيرة، بهاخم الفهد، وبنائه حواده.

وعلى قطاع آخر من الألواح الفاطمية (رقم السجل ٣٤٦٩)، رى رجلين يلعبان لعبة التحطيب. يمسك كل منهما عصا في يده النجي، ورسا في اليسرى. وهما أيضا تظهر دقة ملاحظة الفسان في إررار تفاصيل المطر. فقد حفر مكانا في الإطار لتظهر فيه عصي الرجل الأيمن كاملة. وبظهر أن لعبة التحطيب كانت شائعة في مصر في العصر الفاطمي، فقد رسم فسان على صحن من الحرف دي الريرق

المعدني [محفوط بالمتحف (رقم السجل ١٤٥١٦)] منظر رجلين يلعبان هذه اللعبة، ويبدو أن كل منهما قد لبس طاقية ضيقة ليحمي بها رأسه، بالإضافة إلى العصا والترس، وهما من أدوات اللعب. ويلاحظ أن الفسان قد نجح في التوفيق بين حركات الأرجل والأيدي، كما أن مهارة الرجل إلى اليسار في تحريك رأسه ليتفادى صرعة العصا التي يوجهها إليه عريمه، تدل على أن الفسان قد أتقن دراسة حركات الأشخاص. واستطاع تصوير ذلك في دقة، وفي أسلوب واقعي. (شكل رقم ٦)

وعلى صحن من الحرف دي الريرق المعدني الفاطمي [محفوط بالمتحف (رقم السجل ١٤٩٢٣)]. من القرن الخامس الهجري (١١ م)] رسم الفسان سيدة، تعرف على قبثارة، ويبدو أنه أراد هنا أن يصور حارية محترفة، فأجلسها في وضع تظهر فيه وكأنها تنتظر رعسات المستمعين، لتقوم نلتيتها. كما وضع إلى جانبها إريقا، لتسقي من يكون مهم في حاجة إلى الشراب.

أما هذه الصانة الهاوية، المرسومة على هذا الصحن الفاطمي من الحرف دي الريرق المعدني (رقم السجل ١٤٩٣٥)، فإنها تخلس القرفصاء، وتعرف على عود، وقد فتحت عينيها لتنظر وهي حاملة، تداعب بأناملها الرقيقة أوتار العود، على حين تميل برأسها على كتفها في نشوة واستمتاع بما تعزفه من أنعام. وإليه وإن كان مطر عارفة العود يعتبر من الماطر التقليدية، فإننا نلاحظ أن الفسان قد رسمه بالأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر الفاطمي في تصوير الأشخاص (شكل رقم ٤).

وعلى حرة من صحن من الحرف الفاطمي دي الريرق المعدني (رقم السجل ١٤٩٨٧)، بقي مطر لسيدة تربت بالحلي، وتلنس ثيابا فاخرة، محلاة على أكمامها بأشرطة عليها كتابات كوفية، وحلست تصب شرابا في كوب من دورق تمسك به. وتظهر دقة ملاحظة الفسان في رسم الشراب، وهو يجرح من فوهة الدورق الضيقة، ثم يتسع عند وصوله إلى قناع الكوب



١ - دورق عليه شريط فرسان
دمشق نحو عام ١٢٦٠ م . (رحاح مذهب . المتحف الإسلامي بدمشق العربية .)

وتذكرنا صورة هذه السيدة بشخصية « هيبه (Hebe) » ابنة كبير الآلهة « زيوس »، من زوجته « هيرا ». وتقول الأساطير اليونانية أن « هيبه » كانت تعمل ساقية للآلهة فوق جبل « أوليمب ».

ولعلنا نجد في موضوع هذا الرسم دليلا على ما كان بين مصر وبيزنطة من علاقات في العصر الفاطمي . كان لها أثر كبير في التبادل الفني بين البلدين . لذلك نجد في بعض التحف البيزنطية عناصر زخرفية إسلامية ، كالزخارف العربية ، وحروف الكتابة الكوفية . كما نلاحظ تأثير الفن البيزنطي في أصول أو موضوعات بعض الصور من العصر الفاطمي .

والواقع أن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة . يجمع مجموعته الفريدة من الحرف الفاطمي دي البريق المعدني . التي نجد عليها مناظر مختلفة من الحياة اليومية في مصر في ذلك العصر .

وعلى صحن من هذا النوع (رقم السجل ١٣٠٨٠) . نجد سيدة تجلس في استرخاء على سرير . وقد تحففت من ملابسها . وأمامها وصيفتان . إحداهما تدلك لها رجلها ، والثانية تناولها عودا لتعرف عليه .

وعلى صحن آخر من الحرف دي البريق المعدني الفاطمي (رقم السجل ١٨٧٥٧) . رى حمالا يتقدم نحو هده مسرعا . وقد رفع ركبته اليسرى وكأنه يخزي . وأمامه كلبه الأيمن . يعدو وهو يلتفت إلى صاحبه في وفاء وإخلاص

وفي منظر مرسوم على صحن كبير . من الحرف دي البريق المعدني . (رقم السجل ١٩٦٨٩) . رى في الوسط رجلين يصتارعا ، وقد اخي أحدهما على الآخر . ويبدو أنه ألقاه أرضا . مما جعل المتفرج الواقف إلى اليسار يلوح بيديه في حماس ، مهللا . وإلى اليمين جلس شخصان آخرا ليراقبا هذه المباراة في المصارعة ، وأحدهما يمسك بساقه بشدة . كأنه يفعل ذلك ليستطيع التحكم في أعصابه . وكل هذه التفاصيل تدل على مقدرة الفنان في دقة تصوير الحركة الطبيعية ، وصدق التعبير عن الحالات النفسية . في

الأسلوب الواقعي الذي يتميز به العصر الفاطمي ، كما تدل أيضا على نجاح الفنان وتوفيقه في توزيع الأشخاص في الصورة التي رسمها .

وعلى صحن من الحرف دي البريق المعدني الفاطمي (سابقا في مجموعة السيد شريف صبري بالقاهرة) عليه أيضا منظر رائع ، استوحاه الفنان من الحياة اليومية ، ونجح في تنفيذه ، نرى فيه رجلين يقبعان ، كل منهما في مواجهة الآخر ، أحدهما شيخ مسن ، أرسل لحيته ، والآخر إلى اليسار ، شاب حليق اللحية . وكل منهما ينظر إلى الآخر في تحد واضح ، ويمسك في يديه ديكا نقارا ، وكل من الديكين يتحمر للوثوب على الآخر . والعراك معه . وهو لا يكاد يستطيع الانتظار حتى يسمح له صاحبه . ويطلقه ليهجم على منافسه . والمساراة بين الديوك القارة كانت من الألعاب الترفيهية المحبوبة ، وكانت المباراة تبدأ بأن يشد كل صاحب ديك الأسايد في مديح ديكه . ويطنب في تعداد أوصافه ، وذكر حماله .

ويبدو أن الفنان الفاطمي قد أراد أن يطل علينا ساخرا ، يرسم راقصة . وجعلها تلبس لباسا يشبه لباس الحر « البيكي » . وذلك بالبريق المعدني على صحن كبير لم يبق منه - بكل أسف - سوى هذه القطعة الصغيرة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل ٥٨٦٧) .

ويوجد شمعدان من الححاس ، مكمت بالقصة ، محفوظ بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢١) ، من صناعة مصر أو سوريا في النصف الثاني من القرن السابع الهجري (١٣ م) . عليه حامات بها صور أشخاص ، وفي إحداها فارس صياد . يركب على جواد ، وفي يده قوس يشده ليطلق منه سهمًا . وجلس خلفه على الجواد فهد صيد . وهذه الحامات بين شريطين بهما صور أشخاص في مناظر صيد وشراب ورقص وموسيقى وطرب ويحيط بأسفل رقعة هذا الشمعدان كتابة تنص على أنه « من عمل الحاح إسماعيل . نقش محمد بن فتوح الموصلي

المطعم ، أجبر الشجاع الموصلى النقاش . وبفهم من هذه الكتابة أن محمد بن فتوح الموصلى كان يعمل بالأجر عند الشجاع الموصلى ، ويوجد للشجاع الموصلى هذا ، في المتحف البريطانى بلندن ، لإبريق جميل من النحاس المكمت بالفضة ، عليه كتابة تنص على أنه من عمله في شهر رجب سنة ٦٢٩ هجرية (١٢٣٢ م) بالموصل . ويظهر أن الشجاع الموصلى كان من مشاهير صناع النحاس ، مما جعل محمد بن فتوح يفخر بالانتساب إليه ، حتى بعد أن هاجر من مدينة الموصل . ولنا نعرف أن مدينة الموصل اشتهرت بصناعة التحف المعدنية ، وأن كثيرين من الصناع والنقاشين والمطعمين لهذه التحف ، قد هاجروا إلى سوريا ومصر من مدينة الموصل ، لما فتحها المغول في سنة ٦٥٤ هجرية (١٢٥٦ م) ، واشتغلوا في سوريا ثم في القاهرة ، واحتفظوا في توقيعاتهم على ما صنعوه من تحف فية بنسبتهم إلى الموصل .

والكتابة أسفل رقة شمعدان (محموط بالمتحف [رقم السجل ١٥١٢٧]) دليل على ذلك ، فهي تنص على أنه من « نقش علي بن حسين بن محمد الموصلى بالقاهرة المحروسة سنة ٦٨١ هجرية » (١٢٨٢ م) ، وهو أيضا من النحاس المكمت بالقصة ، وعليه حامات بها صور فرسان وأشخاص في مآظر صيد وشراب ، وأمير يجلس على عرش وغير ذلك .

*

ومن أحمل التحف التي ترجع إلى بداية عصر المماليك ، في أواخر القرن السابع الهجري (١٣ م) ، وأوائل القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، تلك المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان ، وما نلاحظه في رسومها من دقة فائقة ، تتطلبها العناية والحرص على إحراج كل لون من ألوان المينا على حدة ، دون أن يختلط مع الألوان الأخرى ، كما نرى على قطعة صغيرة من الزجاج (شكل ١٩) ، محمودة بالمتحف (رقم السجل ٥٦٢٦) ،

رسم عليها رأس أمير من أمراء المماليك ، كيف نجح الفنان في رسم خطوطها الرفيعة بالمينا المتعددة الألوان . ومن أروع التحف من هذا النوع ، دورق محفوظ في متحف الجزيرة بالقاهرة ، يلتف على رفته رسوم للطائر الخرافى الرخ (Phoenix) ، وعلى بدن الدورق صور ديوك تتعارك ، وأوز ، في مناطق تفصل بين ثلاث جامات مستديرة ، باحداها صورة راقصة تعزف على دف . وبالجامة الثانية راقصة أخرى ، تضم بيدها اليسرى إلى صدرها طلة حمراء ، لها عنق طويل ، بينما ترفع يدها اليمنى لتصرب بها على الطلة . وفي الجامة الثالثة ، جارية تعزف على آلة وترية ، رسم الصان أوتارها بالمينا البيضاء ، لتظهر واضحة .

*

وفي متحف الفن الإسلامى في برلين دورق آخر من الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان ، من القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، على بدنه شريط رائع به صورة فرسان من أمراء المماليك ، يركبون جيادا أصيلة ، انطلقت تعدو حلف بعضها البعض ، ويسلو أن الفرسان هنا يتدربون على تمرينات استعراضية ، يؤدونها على ظهور الجياد . (شكل رقم ١)

وتوجد مجموعة لا بأس بها من الصور من مخطوط مكتوب باللغة العربية ، من أواخر عصر المماليك الجراكسة ، يبحث في الفروسية وفنون القتال ، وهي محمودة بالمتحف (رقم السجل ١٨٠١٩) - (شكل رقم ٩)

وعلى إحداها يرى رحلين يتدربان على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى ، ويسمونها (المطرق) ، بينما وقف إلى جانبهما المعلم ، وهو يرفع يده اليمنى ليلقي إليهما بتوجيهاته . وعلى إحدى الأوراق الكثيرة من هذا المخطوط ، المحفوظة في مجموعة السيد الدكتور دي أوجر في لندن ، منظر فارسين يركبان الجياد . ويتدربان أيضا على لعبة التحطيب والمبارزة بالعصى ، ويرى الفارس الأيسر منهما ، وقد رفع عصاه



٢ - ورقة، فارسان على الحياض، يدرمان على التحطيط .





٣ - رحلان يتدرسان على إصابة الهدف بالسهم ويركب أحدهما حواداً
ويطر إلى الخلف .

فوق رأسه ليدفع بها ضربة قوية، صوبها إليه منافسه. وأيضاً في مجموعة السيد الدكتور دي أونجر في لندن، ورقة من هذا المخطوط، وعليها فارسان على الجياد، يتدربان على الطعن بالحراب، وزرى الفارس الأيمن منهما قد سدّد طعنة قاتلة إلى زميله. وبلاحظ أن ذبول الجياد في هذه الصورة تطهر معقودة، وهي عادة كانت شائعة في عصر الماليك (شكل رقم ٢).

وفي متحف الفن الإسلامي (رقم السجل ١٨٢٣٥)، ورقة من هذا المخطوط يرى عليها رجلين يحربان متاة القوس، والرجل الأيمن منهما قد علق ثقلاً في القوس. ليحترق قوة احتماله (شكل رقم ٩).

ومن مخطوطات الفروسية أيضاً ورقة كانت في مجموعة السيد أشبروف، وعليها منظر لرجلين يتدربان على إصابة الهدف بالسهم، ويقف أحد الرجلين على الأرض، بينما يركب الآخر جواداً ويلتفت إلى الخلف. ليطلق سهماً على الهدف وبلاحظ أن ذيل الجواد، في هذه الصورة أيضاً، معقود على الطريقة التي كانت شائعة في عصر الماليك (شكل رقم ٣). وإلى عصر الماليك أيضاً ترجع قطعة من الفخار المطلي بالبيضا (محمّلة بالمتحف (رقم السجل ٦١٩٠) يرى عليها مملوكين شابين يرقصان رقصة توقيعة. وقد أمسك أحدهما بيد الرجل الآخر ليصاحبه في هذه الرقصة. لكي تنسجم حركاتهما التوقيعية.

ونحن نعرف أن الفن الإسلامي ليس بالفن الديني. ولذلك فإننا لا نجد في المساجد أية صور أو تماثيل لتوصيح القصص الدينية. ولكننا نجد أن الفنايين المسلمين في مصر، قد رسموا أيضاً المناظر الدينية، المسيحية منها والإسلامية، وعالجوا موضوعاتها. غير أن هذا كان قاصراً على تزويق ما أنتجوه من تحف. أو توصيح المخطوطات، وبقيت المساجد حالية من المناظر الدينية، أياً كان نوعها.

ويبدو أن الفنانين كانوا يرسمون هذه الموضوعات الدينية استجابة لرغبة عملائهم، فكانوا يزينون بعض التحف التي ينتجوها بالشارات المسيحية، وصور القديسين، ليقنّتها الحجاج. أو غيرهم من المسيحيين. وكان الكثيرون من الحجاج الأوروبيين، الذين كانوا يحضرون لزيارة الأماكن المقدسة، يَمرون بمصر في طريقهم إلى هناك، وإساً يجد ذكر هذا الطريق في كثير من كتب الرحالة الأوروبيين، الذين أسهبوا في وصف هذه البلاد، وما رأوه فيها من صاعات وتحف فنية جميلة.

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة. حرة من صحن من الحرف ذي الريق المعدني (رقم السجل ٥٣٩٧/١)، من أوائل القرن السادس الهجري (١٢ م). عليه صورة قديس. تحيط رأسه هالة. وقد قصد الفنان هنا أن يصور السيد المسيح عليه السلام. وجعله يقص أصابع يده اليمنى في حركة رمزية. ولعلنا نلاحظ في هذا الرسم تأثير الفن البيزنطي الذي تحدثنا عنه.

وتوجد بالمتحف أيضاً، قطعة من الحرف المتعدد الألوان، (رقم السجل ١٣١٧٤)، من القرن السابع الهجري (١٣ م). عليها رسم يمثل السيد المسيح تسده السيدة العذراء عليهما السلام. وكان يحيط بهذا الرسم، على الجزء الفاقد من الصحن، صورة القديسين الاثنى عشر، ويوجد حرة منه محفوط في متحف بياكي بمدينة أثينا. وبلاحظ استمرار الأسلوب الواقعي فيما يظهر على وجه العذراء وعينها من ألم عميق.

وفي متحف فرير حالي في واشنطن، رمزية من الحساس المكتمل بالقصة. من صناعة مصر أو الشام في القرن السابع الهجري (١٣ م). عليها مناظر دينية مسيحية. ورى في الحامة الوسطى السيدة مريم العذراء حمل بين ذراعيها الطفل، وهي تجلس على عرش، ويقف على حاسيها قديسان. وفي الشريط الذي يحيط بهذه الحامة، نجد مناظر أخرى تمثل مواقف من حياة السيد المسيح عليه السلام.

حل مسخرة من النحاس المكفت بالفضة والذهب مفضطة بالمتحف (رقم السجل ١٥١٢٩)، من أواخر القرن سابع الهجري (١٣ م) على بدنها جامات بها رسوم يورخرافية، بعضها له رؤوس آدمية، والبعض الآخر يشبه لائر الخرافي الرخ (فينكس). وتعلو عطاء هذه المسخرة ة صغيرة، تزيها محاريب ها صور قديسين وصلبان. يظهر أن هذه القبة قد أضيفت إلى المسخرة فيما بعد، قيقا لرعة عميل من الأوربيين.

رحد قطعة من الخرف دي الريق المعدني، محفوظة لمتحف (رقم السجل ٥٣٩٦/٢)، ترجع إلى أوائل القرن سادس الهجري (١٢ م). عليها منظر إسلامي، يمثل نلين من الصحابة، هما: أبو طالب ومصور، كما ر مكتوب فوق صورة كل مهما.

م يكتف الفنانون بذلك بل رسموا صور النبي محمد عليه صلاة والسلام في مواقف كثيرة من حياته، لتوصيح لمخطوطات التي تبحث في سيرته عليه الصلاة والسلام. وفي طوط من قصة يوسف وريحا مدار الكتب المصرية، يحد صورة تمثل قصة المعراج. نرى عليها النبي صلى الله عليه وسلم، يركب البراق. ويقود الركب المقدس الملاك بريل. وسط السحب التي لونها أشعة الشمس بلون هي براق، ونشاهد حول النبي صلى الله عليه وسلم لائكة لهم أجنحة، يحملون في أيديهم الماخر. وبلاحظ ، وجه الملاك جبريل، وكذلك وحوه الملائكة، واصحة اية الوصوح، أما وجه النبي صلى الله عليه وسلم فراه ها نجا لا يرى، تقديسا له. وهذا المخطوط مؤرخ في سنة ٩٤ هجرية (١٥٣٣ م). ويعلب على الطن أن هذه الصورة تمت بعد عمل تخطيط مدني لها بمعرفة المصور بهراد، ستعله تلاميذه من بعده في تصوير هذه القصة.

كان يوحد في مجموعة السيد شريف صري بالقاهرة، صورة ثل أيضا موضوعا دينيا، وزجع إلى القرن العاشر الهجري (١٦ م)، وهي تشبه في تكوينها الصور التي تمثل قصة امراح. وري ها في الوسط الملك سليمان يجلس على

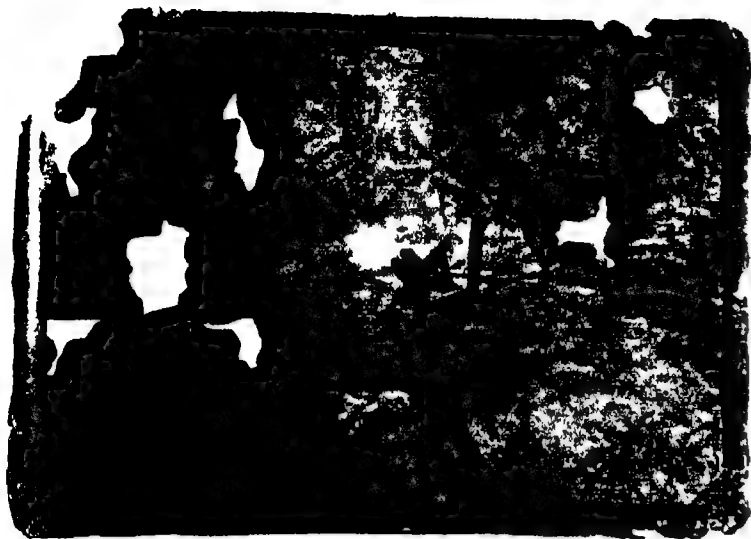
عرش يحمله عدد من الملائكة، بينما يحيط به آخرون، وهم يروحون بالماوح، ويحملون له الهدايا.

٥

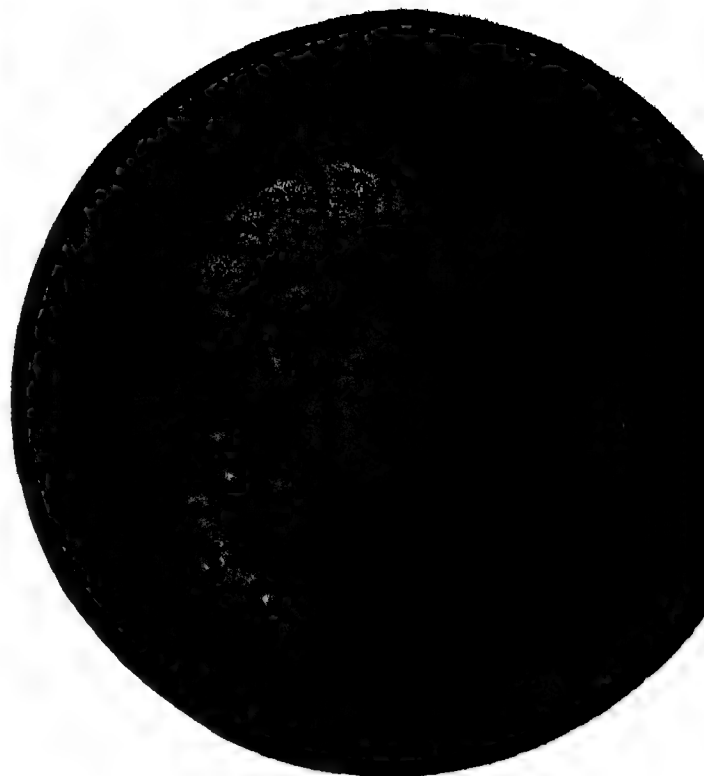
وتوجد موضوعات أخرى عديدة، استوحاها الفنانون في مصر من الحياة اليومية، سواء أكانت من حياة المترفين، أو من حياة الكادحين، وقد رسموا الأشخاص في بعض هذه الموضوعات بأسلوب كاريكاتيري قوي التعبير، يستثير ما الإعجاب بقوة ملاحظتهم ومراقبتهم للحركات، ومقدرتهم على التعبير عن ذلك بأسلوب يؤثر في القوس، مع استعمال تباين الألوان.

وصورة المحارب الرنحي، المسوجة على قطعة من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٣٣٢)، مثال للأسلوب التعبيري في تصوير الأشخاص في الفن المصري الإسلامي، في أوائل القرن الثالث الهجري (٩ م). والفنان قد رسم هذا المحارب واقفا، يطر في رهو وحيلاء، متحديا من برعب في ماررته، وعلى هه ابتسامة عريضة. وقد أراد الفنان أن يستغل تباين الألوان ليريد في قوة التعبير، فترك أعلى الحمد عاريا، ليرر لونه الأسود، على أرضية النسيج الحمراء. ووضع حول عنقه عقودا ملونة تتدلى على صدره، وستر وسطه بحرقه تضم خنجرا يرتفع إلى أعلى، وقد رسم الفنان هذا كله بألوان تتباين مع لون الجسد. (شكل رقم ١٣)

وفي متحف الفن الإسلامي قطعة من النسيج (رقم السجل ١٤٦٧٧). من القرن الثالث الهجري (٩ م)، منسوج عليها صورة وحه آدمي، بمخطوط بسيطة، جعلته يظهر في منطقة معينة الشكل، فيه غموض وإصرار، ولاني أترك للزملاء الصابين أن يضعوا هذا الوجه في الأسلوب المناسب، من الأساليب الفنية المعاصرة (شكل رقم ١٢). وعلى قطعة أخرى من النسيج، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٣٧٨٦)، من نفس العصر، رى الفنان قد أخذ عن الوحدة الرحفية السابقة، واستعملها في رسم زخرفة



٥ - ورقة، عذرة يركب عليها كلب



٤ - صحن من الحروف، عذرة العود



٧ - صحن من الحروف، الراقصة والبوق.



٦ - صحن من الحروف، لعة التحطيب.

منسوجة على هذه القطعة. ويبدو لي أنه قد وفق في إخراجها أصدق توفيق.

ولعل الفنانين كانوا يتبارون في رسم وجوه الأشخاص التي كانوا ينسجونها على المنسوجات ، فنجد أن فنا قد أراد أن يبرز زميليه السابقين ، فتعددت الوجوه على هذه القطعة من النسيج (شكل ٢٧) ، المحفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٤٦٩٠) ، وأصبحت لظراتها رهبة وروعة في النفوس. (شكل رقم ١٥)

وعلى قطعة من الخزف ذي البريق المعدني ، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٣٨٥) ، من أواخر العصر الفاطمي ، نرى شخصا يركب على أوزة ، والأوزة تلتفت إليه في هدوء ، كأنها تتحدث إليه حديثا بريئا ، وتبلعه مقدار ما تشعر به من سرور.

وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من الخشب (رقم السجل ١٤٣٧٣) ، يبلغ قطرها ١١/٤ واحد ونصف سنتيمتر ، من العصر الفاطمي ، عليها ، بارز بالحفر صورة زحفي يقع ، وقد شمر عن دراعيه ، واحتضن سلة مملوءة بالفاكهة. والزحفي ينظر إلينا في سداجة فائقة. وكأنه يخاف منا أن نخطف شيئا مما يحمل من الفاكهة.

وبالمتحف أيضا حشوة صغيرة من العصر الفاطمي (رقم السجل ٥٠٢٦) ، من العاح قطرها حوالي اثنين ونصف سنتيمتر ، عليها رجل يجلس القرفصاء ، ويعرف على مرمار ، في شغف كبير ، يلاحظه في وضوح في ملامح وجهه ، وفي عينيه الحالتين.

وعلى قطعة من خزف دقيق الصنع ، متعدد الألوان ، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٥٣٧٩/٢٥) ، من القرن السابع الهجري (١٣ م) ، نرى شكل قارب شراعي يجلس فيه شخصان ، يبدو أنها من الأطفال ، وأهما يعبثان في أرجوحة على شكل قارب.

وعلى قطعة أخرى من هذا النوع من الحرف دقيق الصنع ، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ١٩٤٩٠) ، نرى باللون الأسود ، على طريقة رسم Silhouette ، رجلا يلبس طرطورا

وسروالا كبيرا ، ويمسك في يمينه عصا طويلة - نبوت - ، وهو يسير في خطوات قوية إلى الأمام ، ويحرك ذراعه اليسرى في زهو وخيلاء. وبذكرنا هذا الشخص بالرجال الذين كانوا يتقدمون المواكب لإفساح الطريق.

وبالمتحف (رقم السجل ٤٤٦٣) ، ربة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب (شكل ٣٢) ، على القسم العلوي منها كتابة بالخط النسخ باسم كتبنا المنصوري ، الذي تولى الحكم في مصر في سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٤ م). وفي القسم الأوسط كتابة مكفئة بالفضة ، أراد الفنان أن يظهر براعته في زخرفتها ، فجعل الحروف تنتهي بصور أشخاص في مناظر مختلفة ، وتظهر نقط الحروف في أشكال رؤوس حيوانات وطيور (شكل رقم ١٤).

وعلى قطعة من النسيج ، محفوظة بالمتحف (رقم السجل ٧٩٢٤) ، من عصر المماليك ، في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، رسم محفوظ بالأبيض على أرضية مطبوعة باللون الأحمر ، يمثل حمالا يقض يسراه على كيس ، يحمله على ظهره ، وينوء تحت ثقله ، غير أنه يسير بخطى واسعة ، ويحرك ذراعه اليمنى لتساعده على سرعة السير ، وقد ارتسم على وجهه إصرار وعزم على الوصول إلى هدفه رغم كل شيء. وقد رأينا أنه توجد أمثلة أخرى لجمالين مرسومة على تحف من الخزف ذي البريق المعدني من العصر الفاطمي.

وبالمتحف (رقم السجل ١٣١٩٢) ، ورقة من عصر المماليك ، عليها رسم بوابة ذات عقد مستدير ، تعلوها قبة ، وقد خرجت من البوابة عرة ، يركب على ظهرها كلب ، يمسك في يسراه عصا طويلة. وبذكرنا هذا الرسم بشخصية الحاوي ، الذي نراه في أيامنا يدرب الكلب ليركب على العزة ويقوم معها بالألعاب بهلوانية. (الشكل رقم ٥)

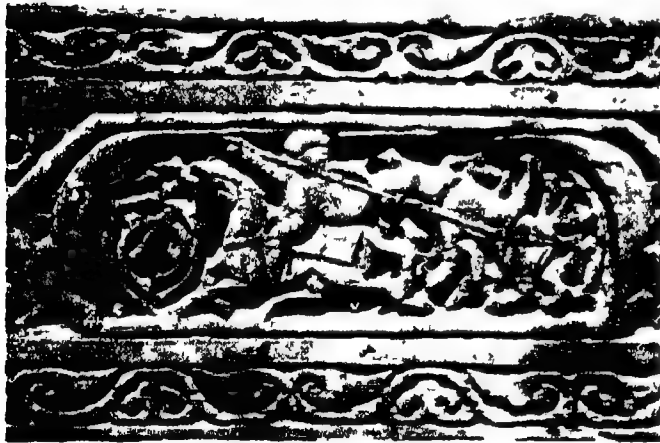
وفي المتحف أيضا (رقم السجل ١٥٦٨٨) ، ورقة أخرى من عصر المماليك عليها مساجين ثلاثة ، قيدهم الفنان بسلسلة في رقابهم. ومع ذلك ، فقد بالغ في رسم شواربهم



٨ - ورقة، رحلان يحرسان مائة القوس، والرجل الأيمن قد علق ثقلًا في القوس لاحتشاره



٩ - ملوكان يتدربان على امة التحطيط، بينما يتابعهما المعلم بتوجيهاته



١١ - حش - رجل يروم سماً

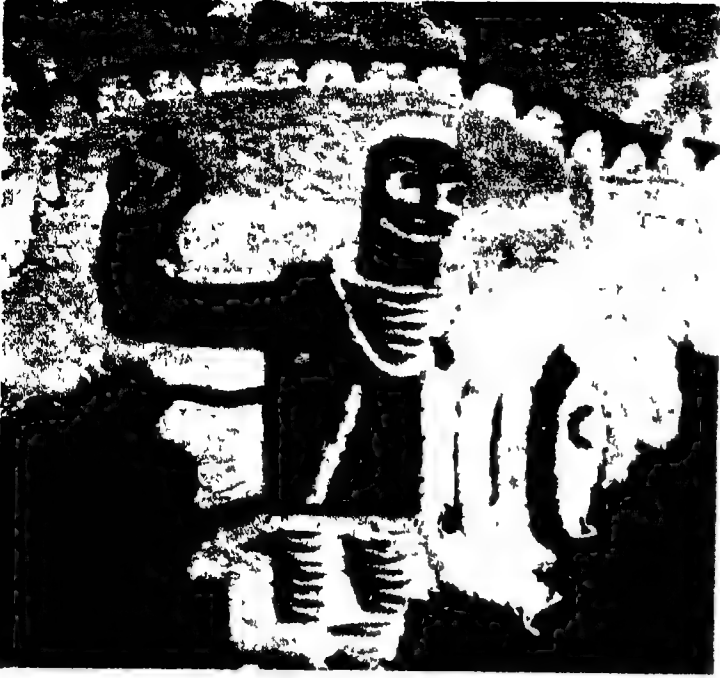


١٠ - ورقة، راقص يحمل بوقين أثناء الأداء

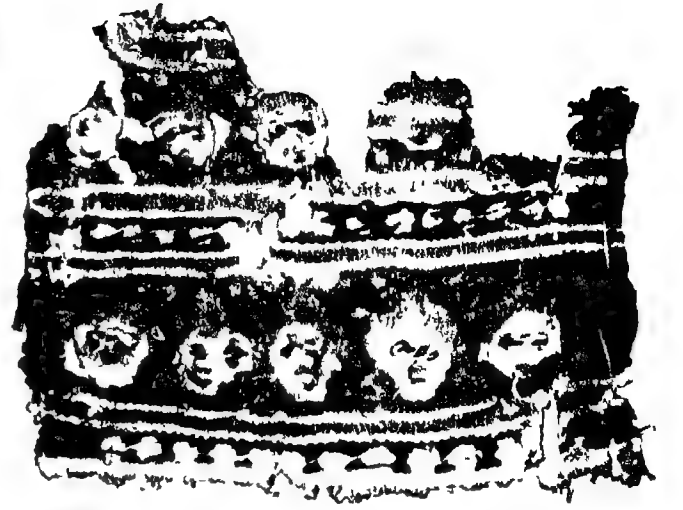
فقد كان هذا البحث مجرد محاولة، لأجمع أمثلة من المتحف تبين كيف أن الفنانين في مصر، في العصر الإسلامي، قد عالجوا موضوعات من الحياة اليومية، واستطاعوا أن يصوروا الأشخاص في هذه الموضوعات

الطويلة، وعيونهم الكبيرة المستديرة، ليعبر بذلك عن مدى جرائتهم، واستهزارهم بالأمور وشقاوتهم.

وبعد -



١٣ - صورة المخارب الرمحى، مثال للأسلوب التعبيري في تصوير الأشخاص



١٥ - نسيج، حمة وحوه.



١٢ - نسيج، وجه عليه مسحة من العنصر والاصرار.



١٤ - رقبة شمعدان من النحاس المكتمت بالعصا والذهب - والكتابة بالخط السح

الإشارات والحالات النفسية، حتى إننا، لنكاد نقول: إنهم سبقوا الفنانين في العصر الحديث في كثير من الأساليب الفنية المعاصرة.

باسلوب واقعي أو تعبيري أو كاريكاتيري. ولم تكن صور الأشخاص في رسومهم مجرد عناصر زخرفية، بل كانت صورا حية، تدل على مدى دراستهم للحركات

بيجنا ريجل

قريشا رما قله رما برفا رما قله رما رما رنج . قله قله

تمهيد :

المختلفة، الإصلاحية الإسلامية والعلمانية، في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي وفيما بعد.^٣ وعلى كثرة تقارير الرحالة عن مصر والشرق العربي في القرن الماضي لا نجد مؤلفا يمكن أن نقارنه من حيث المنهج والوعية والأثر بكتاب المستشرق إدوارد ولیم لين: «آداب المصريين المحدثين وعاداتهم» (١٨٣٦).^٤

Edward W. Lane, The Manners and Customs of the Modern Egyptians First published 1836

صادف هذا المؤلف من الإقبال والنجاح ما لم يعرفه مؤلف آخر في هذا المجال، إذ صار من المؤثرات الرئيسية في

كتاب «الرحلة»^١ للشيخ رفاعة بدوي رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) هو بلا جدال أهم وثيقة إنسانية أدبية في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر^٢، وهو أول مؤلف عربي في العصر الحديث عن أوروبا، «يكشف القناع، عن محيا هذه البقاع» (ص ٤)، ويمثل أول «رواية تطورية» في الأدب العربي، إذ يؤرخ «التربية الثانية» لهذا الشيخ المسلم بعد تربيته الأولى في الأهرام. وهو - كما سنرى - مؤلف تطوري بمعنى آخر، إذ يأخذ بطريقة التطور الحضاري، ويفتح باب البحث في أسباب الرقي والتأخر، هذا المبحث الذي شغل الفكر العربي بفئاته

أهمية هذه الترحلات من الناحية الوعوية، إلا أنها تحلو تماما من أية قيمة أدبية»

(٣) يدرس هذا الفكر دراسة مودحية هشام شرابي في مؤلفه «المثقفون العرب والعرب»

Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West The Formative Years, 1875-1914 Baltimore und London 1970

(٤) صدر كتاب لين في ديسمبر عام ١٨٣٦، وبعدت هذه الطبعة الأولى خلال أسبوعين أعيد نشر الكتاب في طبعة رحيصة في العام التالي، وبلغ المطبوع منها ستة آلاف وخمسمائة نسخة. وتناوبت طبعات الكتاب، فأصدره المؤلف مقحها عام ١٨٤٢، ونشر مسلسلا عام ١٨٤٦ في خمسة آلاف نسخة بمجلة Knight's Weekly Volumes. وأخرج الكتاب من حديد عام ١٨٦٠ في مجلد واحد وعام ١٨٧١ في مجلدين، وأدرج عام ١٩٠٨ هائيا في ربامح سلسلة الكتب البريطانية المعروفة Every-mann's Library (رقم ٣١٥)، وما زال يصدر عنها وتعود الطبعة المستحدمة هنا إلى عام ١٩٦٦.

هذا وقد ترجم كتاب لين إلى الألمانية عام ١٨٥٢ وأعيد طبع هذه الترجمة عام ١٨٥٦ بعنوان

„Sitten und Gebrauche der heutigen Egypter“, Leipzig 1856

(١) يطلق رفاعة على مؤلفه «تخلص الإبرير في تلخيص تاريخ» أو «الديوان العيس بايوان باريس»، طبع مطبعة بولاق عام ١٨٤٣، وترجم إلى التركية بأمر من محمد علي ونشر عام ١٨٤٠ أعيد طبع الأصل العربي طبعة مريضة معرفة المؤلف عام ١٨٤٩ في بولاق، ثم عام ١٩٠٥ مطبعة التقدم لحساب مكتبة مصطفى امدي مهني. وصدر عام ١٩٥٨ بماسة ذكرى المؤلف عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر وحقق هذه الطبعة وقدم لها الدكتور مهدي علام واحد بدوي وأبور لوقا، وقد تناول المحققون النص بالتصحيح والتحسين

وفي التالي ستخدم طبعة عام ١٨٤٩، أي النص الأصلي الكامل للكتاب، وقد نشر هذا النص أحبرا وعلق عليه الدكتور محمود مهني حجازي تحت عنوان أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه «تخلص الإبرير» (القاهرة ١٩٧٤)، ونشر كذلك في إطار الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي، دراسة وتحقيق محمد عمارة، بيروت ١٩٧٣، الجزء الثاني

(٢) انظر

J Heyworth-Dunne, Rifā'ah Badawī Rāfi' at-Ṭaḥṭawī The Egyptian Revivalist In Bulletin of the School of Oriental and African Studies, IX, 1937- 39, pp 964

يقول هيورث دن معلقا على كتاب «الرحلة» «عنا نبحث عن كتاب آخر في عصر محمد علي يستحق القراءة، لن نجد إلا كتابا علمية مترجمة ولا مكر



ليولد كارل موتر ، سوق في صواحي القاهرة ، ريت ، ١٨٧٨
حالي المساء ، فيينا



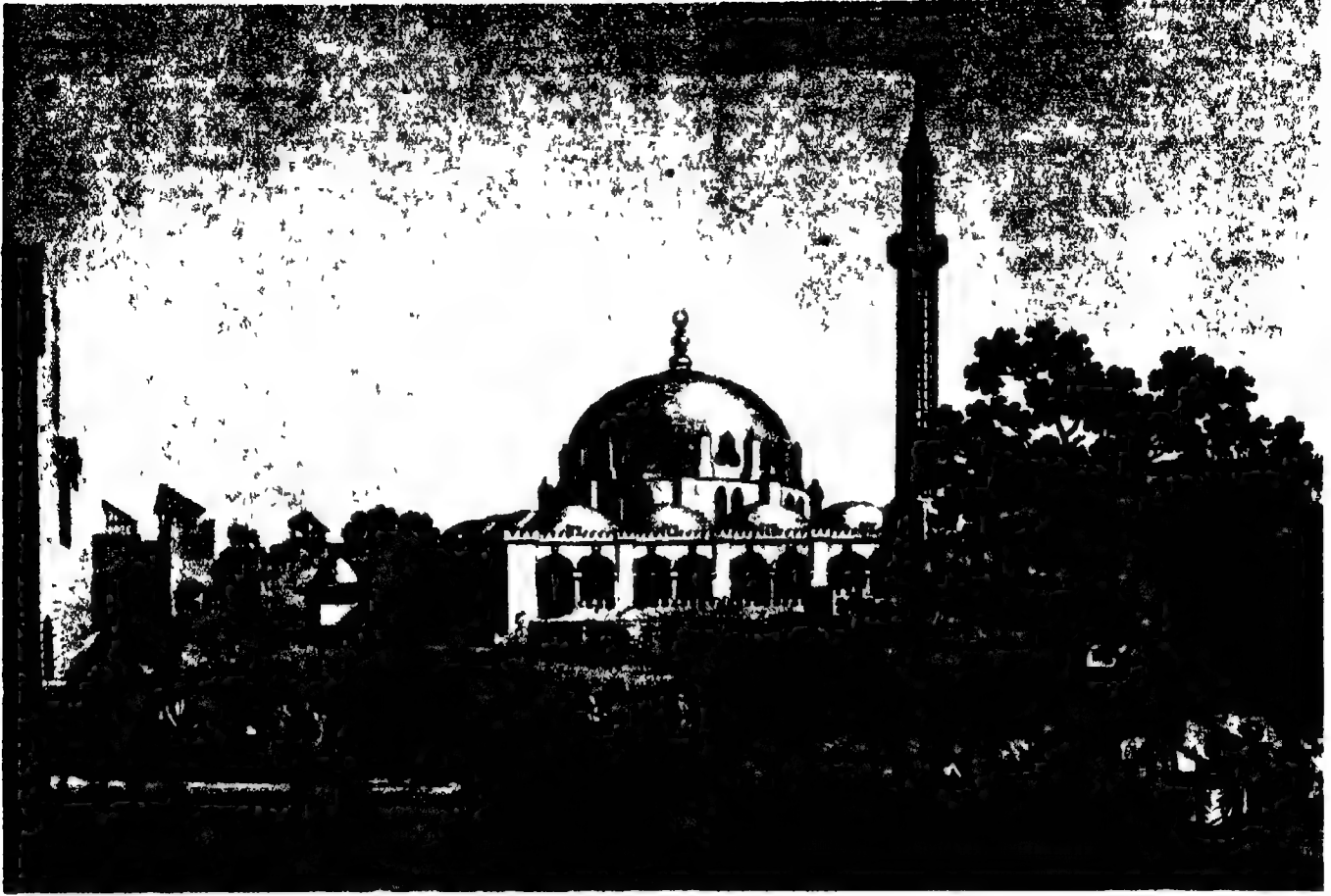
العلم

هذا الدور الذي أداه كتاب لين يرتبط بالاهتمام السياسي والاقتصادي الاستعماري بمصر وبالصراع على النموذ

of Public Opinion In Political and Social Change in modern Egypt, edited by P M Holt, London 1968, p 236

تشكيل نظرة الرأي العام البريطاني إلى مصر ، وأصبح مدخل القارئ الإنجليزي في العصر الميكتوري إلى المجتمع المصري °.

ه) انظر H S Deighton, The Impact of Egypt on Britain A Study



القاهرة، مياء بولاق، والجامع الكبير (من كتاب «وصف مصر» الشهير الذي وضعه العلماء المصاحبين للحملة الفرنسية على مصر)

الاجتماعية والحضارية في مصر قبل وقوعها تحت المؤثرات الأوروبية.^٦

اتفاقية لندن عام ١٨٣٨ التي تنص على حرية التجارة في جميع أنحاء الامبراطورية العثمانية وتمنع الحواجر الحمركية) واستملت بريطانيا دعوى مكافحة تجارة الرق المباحة في مصر لمس العرض . يلي كتاب لين في الأهمية مؤلف الليدي لوسي دف حوردون خطابات من مصر»

Lady Lucie Duff Gordon, Letters from Egypt, London 1865
عرضت حوردون لحواث من الحياة في مصر لم يتعرض لها لين، فخصت بمايتها حياة الفلاح المصري في ظل نظام السفرة، وما يتعرض له من ظلم فادح . ووجد الرأي العام البريطاني في ذلك سنا جديدا يسوغ صراع حكومتهم ضد شركة قناة السويس وضد العمود الفرنسي، ويحول لبريطانيا دورا في مصر، أو بمعنى آخر يؤيد هذا الدور الذي بدأ يلوح في الأفق (انظر Deighton، المرجع السابق ص ٢٣٩/٢٤٠)

في هذه المنطقة الحساسة من العالم . بجانب ذلك يتمتع كتاب لين بمكانة خاصة كمصدر من مصادر دراسة الحياة

٦) يكاد يصاحب كتاب لين تحول ملموس في سياسة بريطانيا تجاه محمد علي . فمد منتصف الثلاثينات تصعد بريطانيا بوصف موقفها العدائي منه ، باعتباره قوة تهدد كيان الامبراطورية العثمانية ، في حين أن بقاء هذا الكيان - ربما لمرمه وضعه أو بالرغم من ذلك - يؤمن المصالح البريطانية . استهدفت السياسة البريطانية منذ عام ١٨٣٨ طرد محمد علي من سوريا وإرجاعه - على حد تعبير بالمستون وزير الخارجية - إلى «قوقعته مصر» . ولتبرير هذه السياسة والتهديد لها اصططت بريطانيا سلا عديدة أولا التشهير بالطعام السياسي والاقتصادي يصف اللورد بالمستون محمد علي بأنه طاعية قد استأثر وحده ثروة البلاد، وبعث هبة البلاد في عهده بالزيف ويرتبط بذلك التشهير باقتصاد محمد علي الاحتكاري الذي يحالف العقيدة الليبرالية، وهي في عرف البريطانيين في ذلك الوقت مسألة جوهرية (من أجل تقويض اقتصاد محمد علي وقعت بريطانيا مع الباب العالي

المنهج :

يرتبط الاهتمام الحضاري « بالغير » ببرز دوافع وقيام حاجات حيوية تدعو إلى الاغتراب عن الحضارة الأصلية لاستجلاء حضارة الغير ، وجمع البيانات والوثائق عنها . الحاجة هي التي تدفع بحضارة الغير من ظلام النسيان والإهمال إلى دائرة الوعي . وقصة الاتصال بين الغرب والشرق هي قصة هذه الحاجات والدوافع .

تبدأ هذه الدراسة المقارنة بعرض مقدمات وأسباب كتابي الرحلة . فكلاهما قد وضع استجابة لحاجات وتوقعات واهتمامات بعينها في ظل مرحلة تاريخية محددة . وكل منهما ، إذ ينقل لقرائه حضارة الغير العريية . أي يترجمها لحضارته ، يساهم بدوره في صياغة هذه التوقعات والاهتمامات .

يهم المنهج الذي نتجه لذلك باستقراء شخصية القاريء أو المستقبل ، في تحليل النص نسأل عن مدى اشتراك القاريء أو المستقبل في صياغة النص . القاريء في هذه الترجمة الحضارية من مكوبات النص ، سواء توجه الكاتب بحديثه مباشرة إليه أم ضمه النص . وليس القاريء هنا بشخصية فردية وإعما هو طاهرة اجتماعية وحضارية تاريخية يستجيب لها المؤلف ، ويحاول بدوره أن يوجهها وأن يملك قيادها في رحلته الغريبة . وأيا سلك المؤلف من سبيل ، ومهما أخذ نمسه بالحياد والحقيقة ، فهو في انتقاء الطواهر وتفسيرها وترتيب المواد يمارس هذا التوجيه . وهو يسطر مؤلفه ويصوغه في إطار من الصور الفنية وغير الفنية والأشكال الأدبية والمعرفية التي تجمع بينه وبين قرائه ، وبالنظر إلى واقع اجتماعي تاريخي مشترك بينهما . والدارس لرحلتي رفاعه ولين هو أيضا قاريء في زمن لاحق ، يحاول من خلال النص ومن الشواهد إن وجدت ، أن يستجلي صورة القاريء الأول والظرة التي نظر بها إلى كتاب الرحلة ، ويؤدي الدارس كقاريء حديث دور الوساطة بين الماضي والحاضر ، إذ أنه كقاريء لا يستطيع أن ينظر إلى الماضي كشيء مستقل قائم بذاته ، ولا

يسعه إلا أن يتأمل أيضا موقع هذا الماضي من الحاضر وفي الحاضر . ففكر الدارس وأدواته مستمدة من الحاضر ومن تطلعاته إلى المستقبل ، وبالرغم من ذلك فليس له أن يحمل النصوص الماضية دون روية ، مفاهيم ونظريات الحاضر . بمعنى آخر : إن النصوص التي سنعرض لها هنا نصوص تاريخية لها مقدماتها وأسبابها ، وقد وضعت وقرأت وكان لها وقعها أولا في إطار مجتمع تاريخي مميز ، وحين ندرسها اليوم لا نستطيع أن نتجاهل ذلك أو أن نغض الطرف عن « تاريخ » هذه النصوص وعن حطها من الاستيعاب والأثر بين الأجيال التالية ، وبالرغم من ذلك فنحن حين ندرسها اليوم ندرسها أيضا كنصوص حاضرة ، نستحضرها ونستوعبها في اللحظة الراهنة .

دوافع الرحلة وقصة الكتاب :

لا وحه للشه بين دوافع الرحالة الأوروبيين إلى الرحلة إلى الشرق في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وبين أسباب رحلة رفاعه إلى الغرب . يخرج الشيخ رفاعه إلى الرحلة « كبعوث » وإمام قد اختير للسفر من قبل الوالي : « صعبة » الأفندية المعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بباريس^٧ (ص ٣) . سبب الرحلة المباشر هو إذن محمد علي وسياسته الجديدة الرامية إلى تحصيل المعارف العلمية والتكنولوجية ، أو « العلوم الحكيمة » العملية بتعبير رفاعه (ص ٧ ، ١٩) . وترتبط الرحلة كما ترتبط « العلوم والفنون المطلوبة ، والحرف والصناعات المرغوة » (ص ١٠) في ذهن رفاعه باسم الباشا « ولي النعم » ، ويطل علينا هذا الارتباط من خلال فقرات عديدة من تقرير الرحلة^٨ ، بل هو من بديهيات العصر ومن بديهيات الأمور عند رفاعه : « فن هنا تفهم أن العلوم لا تنتشر في عصر إلا بإعانة صاحب الدولة لأهله ،

(٧) رشح الشيخ حسن الططار (١٧٦٦-١٨٣٥) رفاعه لمصاحبة « البعثة » وقد أحد رفاعه العلم والأدب والتاريخ والجغرافيا ، وللكثير من آراء الشيخ حسن الططار ودعوته إلى التحديد صدى في مؤلفات رفاعه . (اطر . محمد عبد المي حس . « حسن الططار القاهرة ١٩٦٨)

وفي الأمثال الحكيمية: الناس على دين ملوكهم» (ص ٨) مرة بعد أخرى يعود رفاة إلى بيان أسباب ومبررات الرحلة إلى الغرب، فهي عند معاصريه ليست بشيء مألوف أو مقبول، وإنما تحيط بها الريب والشكوك وتعني الاغتراب عن «دار الإسلام» وتخطي حدود «العالم» المفهوم. ويعنون رفاة الباب الأول من المقدمة بقوله:

«في ذكر ما يظهر لي من سبب ارتحالنا إلى هذه البلاد، التي هي ديار كفر وعناد، وبعيدة عنا غاية الابتعاد...» (ص ٥)

في هذا الباب وفي فقرات تالية من الكتاب يؤكد رفاة أن دواعي وأسباب محمد علي لإرسال المبعوثين إلى البلاد الغربية هي تفوق هذه البلاد وراعة أهلها في «العلوم البرانية والفنون والصناعات» (ص ٤، ١٠) والرغبة في جلب هذه المعارف إلى الديار الإسلامية لحلها منها.

لتوضيح هذه الأسباب يقدم رفاة عرضاً تمهيدياً يسترعي الانتباه لما يسميه... بتاريخ الحصار والإنسان... وتطور الإنسان من «السادجية والفطرة» إلى أدوار الحضارة المتقدمة. بهذا يضع رفاة أسباب العثة في إطار من الأيديولوجية التطورية:

«فكلما تقادم الزمن في الصعود رأيت تأخر الناس في الصناعات البشرية والعلوم المدنية. وكلما زلت وبطرت إلى الزمن في الهبوط رأيت في الغالب ترقبهم وتقدمهم في ذلك، وبهذا الترقى، وقياس درجاته، وحساب البعد عن الحالة الأصلية، والقرب منها انقسم سائر الخلق إلى عدة مراتب».

المرتبة الأولى: مرتبة الهمل المتوحشين

المرتبة الثانية: مرتبة البرابرة الخشنين.

المرتبة الثالثة: مرتبة أهل الأدب والطرافة والتحضر والتمدن والتمصر المتطرفين. (ص ٦)

ثم يمضي رفاة في تفصيل هذه المراتب الثلاث، وتقسيم العالم وفقاً لها.

في هذا التوبيع لأطوار الحضارة تعكس كما سنوضح

المؤثرات الأساسية لفكر رفاة: العقلانية الغربية وعالم المعارف والعلوم الحديثة التي تفتح عليها من مشاهداته وقراءته في باريس، ثم ثقافته الأصلية الأزهرية، وتشخصه العالم الإسلامي القادم منه.

في تأمله للحالة الطبيعية الأولى للإنسان وأخذه بفكرة التطور الحضاري وانتقال الإنسان من «السادجية» و«الفطرة» إلى مراحل متقدمة من الاجتماع الإنساني والعمران، يتأثر رفاة بالفكر التنويري الفرنسي في القرن الثامن عشر. بل إن هذه الفقرة التمهيدية من تقرير الرحلة ثمرة مباشرة لهذا الفكر، إذ تحمل، على إيجازها وبساطتها، المضمون الأساسي لمفهوم الترقى والتطور في الفلسفة التنويرية:

أولاً: النظر إلى العالم كوحدة شاملة («تاريخ الحضارة والإنسان»)

ثانياً: النظر إلى «الزمن كمتتابع طولي مستمر، أحادي البعد، لا رجعة فيه. وهو ما يخالف الفكر المعاصر حينئذ في البلاد الإسلامية (تقسيم العالم إلى «دار السلم» و«دار الحرب» والتطلع إلى العصر الإسلامي الأول).

غير أن رفاة يعكس هذا الفكر التنويري^٩ في مرحلة متأخرة أو في مرحلة الانتقال، حيث يتضمن التوبيع لمراحل الحضارة تقييماً واضحاً لها من مطور التفوق التكنولوجي والمدنية civilisation أي المدنية الأوروبية^{١٠}،

(٨) انظر مدخل الكتاب والباب الأول والثاني والثالث والمقدمة.
(٩) قرأ رفاة في فرنسا «الرسائل العارسية» و«روح الشرائع» لمونتيسكيو و«العقد الاجتماعي» لروسو، كما قرأ كوندillac وفولتير وغيرها (١٠) مثلاً لا يطر الفكر التنويري في القرن الثامن عشر نظرة سلبية أو نظرة ارداء إلى الإنسان الأول «الهمجي» wild (أي في حالة «السادحية»)، وإنما يعليه باعتباره الإنسان في حالته الأولى الأصلية السعيدة، بعيداً عن أقمة الريف والخداع (روسو)، هذا بالرغم من اعتناق فلاسفة التنوير لفكرة «التقدم» ولا يطر الفكر التنويري إلى المدنية الأوروبية كقيمة نذاتها تلي أوروبا على غيرها من الأمم. فهو يؤس بحالية العقل الإنساني، ثم إن هم الأول هو نقد مظاهر الاستبداد الإقطاعي والتسلط الديني في هذه المدنية (مونتيسكيو، ديدرو، كوندورسي Con-dorcet)

عل أن الأمر يختلف في القرن التاسع عشر، إذ يرتبط مفهوم «المدنية»



مساء الاسكندرية ، امة كلسيرا شبح الى فرنسا عام ١٨٧٧

الصناعية والمعارف الجديدة، ويعي في نفس الوقت بوضوح، الخطر الذي يتصممه سبق أوروبا في هذا المحال:

«وقد قويت شوكة الإفرنج ببراعتهم وتديبرهم، بل وعدلهم

وإن أضاف رفاعة في تنويع قيمه الدينية والعلمية والإسلامية خاصة في تحديد انتماء البلدان المختلفة إلى «مراتب» الحضارة الثلاث.

ومهما يكن من أمر، فإن رفاعة منبر أشد الانهار بالفنون

Taylor, Researches into the Early Hist of Mankind, 1871
Morgan, Ancient Society, 1877)

قد يكون رفاعة متأثراً أيضاً بمقدمة ابن خلدون، وقد اشترك رفاعة في فترة متأخرة في نشر الكتب العربية القديمة ومنها «مقدمة ابن خلدون»، وفي كتاب الرحلة يشير رفاعة إلى ابن خلدون في معرض حديثه عن بعض معكري العربيين فيقول إنه قرأ في فرنسا «روح الشرائع» لمونتسكيو، ويلقبه بعدم ماس خلدون الإفرنجي، كما أن ابن خلدون يقال له عدم أيضاً مونتسكيو المشرق «أي مونتسكيو الإسلام» (ص ٢٤٤)

أطلق هذه التسمية على ابن خلدون المستشرق النموسي فون هامر بورشتال Hammer-Purgstall ٧ وقد اتصل رفاعة في باريس بالمستشرق دي ساسي الذي نشر بعض أبحاثه من «المقدمة» ويعكس الاهتمام في هذه الفترة بأن خلدون في أمر محمد علي بترجمة «مقدمته» إلى اللغة التركية، بعد أن استمع إلى ترجمة كتاب «الأمير في علم التاريخ والسياسة والتدبير» لميكافلي، ورغب في المقارنة بين الكتابين (انظر حال الدين الشيال. تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي القاهرة ١٩٥١، ص ٨٠-٨٢)

civilisation تدريجاً بالعق التكنولوجي الاقتصادي، ويصبح مقياس التقدم الهام هو المستوى التكنولوجي، ومقياس الحكم على المرتبة الحضارية هو وسائل وعلاقات الإنتاج السائدة، وبالتالي فالمعروف بين المجتمعات هي هروق في المراحل الحضارية التي تمر بها هذه المجتمعات، وهذا يعني أن المجتمعات غير الأوروبية (أو مجتمعات العالم الثالث كما تسمى الآن) تمثل مراحل من الاحتماق الإنساني سابقة «للدينة» ومن الديهي أن هذا التقييم تقسيم شامل، حلقي وحصاري، كانت وما زالت له تبعات واضحة وخطيرة في علاقة أوروبا بالمجتمعات غير الأوروبية

وليس من الصدفة في شيء أن تكتمل هذه الطريقة التطورية الأحادية - التي تدعو للمعص بديهي - في منتصف القرن التاسع عشر، أي مع دخول الاستثمار مرحلته الحديثة الحاسمة، حيث بدأ يمد قصته إلى الشعوب التي لم يحصمها بعد في أفريقيا وآسيا.

(أهم مؤلفات هذه المدرسة التطورية التي لها تأسس علم الأثرولوجيا الحديث في منتصف القرن الماضي هي

Bachofen, Das Mutterrecht, 1861

ومعرفتهم في الحروب وتنوعهم واختراعهم فيها ، ولولا أن الإسلام منصور بقوة الله سبحانه وتعالى لكان كلا شيء بالنسبة لقوتهم وسوادهم وثروتهم وراعتهم وغير ذلك. ومن المثل المشهور: إن أعقل الملوك أبصرهم بعواقب الأمور ...» (ص ٨)

هذه في عرف رفاة دواعي محمد علي إلى الاستعانة «بالأفرنج» وأسباب الرحلة إلى الغرب:

«وفي الحديث، اطلب العلم ولو بالصين. ومن المعلوم أن أهل الصين وثنيون، وإن كان المقصود من الحديث السفر إلى طلب العلم ...» (ص ٩)

هدف رفاة من تقرير الرحلة هو «حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البراية والفنون والصناعات، فإن كمال ذلك بلاد الإفرنج أمر ثابت شائع، والحق أحق أن يتبع» (ص ٤).

ويدون رفاة مشاهداته لإفاء - كما يقول - برغبة أستاذه الشيخ حسن العطار وغيره من «الأقارب والمحسين»:

فقد طلب منه أن ينه «على ما يقع في هذه السفرة وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة والأشياء العجيبة. وأن أقيده ليكون نافعا في كشف القناع عن محيا هذه البقاع، التي يقال فيها: إنها عرائس الأقطار، وليبقى دليلا يهتدي به إلى السفر إليها طلاب الأسفار ...» (ص ٤)

بعد قرون من العزلة والركود، وحقب من الفوضى والتخريب تقف مصر على أعقاب نهضة جديدة، وترتبط «الرحلة» وكتاب الرحلة بالطفرة الحضارية الممثلة في جهود محمد علي الضخمة في ميدان الزراعة والصناعة وفي بناء قوة رية وبحرية تفوق قوة الإمبراطورية العثمانية^{١١}. ومن الواضح أن رفاعه يسجل تقريره في جو من الثقة والحماس والتطلع إلى المستقبل، أو كما يقول في المقدمة:

«ولا يتأتى لإنسان أن ينكر أن الفنون والصناعات الغربية بمصر قد برعت الآن، بل وجدت بعد أن لم تكن، ويرجى بلوغها درجة كمال وفوقان ... وبالجمل

والتفصيل فولي العمة آماله دائما متعلقة بالعمار» (ص ٩)

وإذا كانت هذه هي دواعي رحلة رفاة إلى الغرب وأسباب تقرير الرحلة، فما هي دواعي «لين» إلى الرحلة إلى الشرق؟

كعبه من الرحالة الدارسين الغربيين في هذه الفترة كان حافره الأساسي هو مصر الفرعونية والرغبة في دراسة هذه الحضارة القديمة التي بدأ الأثريون في كشف الستار عنها، ثم إحداه إلى الشرق كمجتمع حضاري قديم مغاير في طبيعته للمجتمع الأوروبي الحديث، والرغبة في الاستشفاء من مرضه الرئوي المزمع في جو مصر الجفاف^{١٢} (كان الدافع الأخير من الأسباب المألوفة للرحلة إلى مصر في الماضي).

استغرقت مصر الفرعونية القسط الأكبر من اهتمام «لين» أثناء إقامته الأولى في مصر (١٨٢٥ - ١٨٢٨). «ولين» مقبل على مصر بود أن يرتقي بين أحضان هذه الحضارة القديمة، فيتخذ من مقبرة حوار الأهرام بين لفائف الموميات مسكنا له. ويقضي أسبوعين في هذا المكان في نشوة واضحة^{١٣}، يرسم الآثار ومواقعها ويدون ملاحظاته ويلتحف إحراما، ثم يصعد النيل مرتين حتى الشلالات بمركب خاص يسيرها وفق أغراضه ومشيبته، ويتابع نهجه في

(١١) انظر تفاصيل هذه الجهود خاصة في كتاب

A E Crouchley, The Economic Development of Modern Egypt, London, New York, Toronto 1938, p 40 106

(١٢) كان هذا المرض هو الذي حمر «لين» قبل الرحلة بثلاثة أعوام، أي عام ١٨٢٢، إلى الداء بالدراسات الشرقية نعية تعبير عمله (كرسام حصار) الذي لا يلائم بيته الضيقة

انظر

Stanley Lane Poole, Life of Edward Lane, London, Edinburgh 1877, p 131

يتضمن هذا الكتاب مذكرات «لين» التي لم تنشر في كتبه الأخرى، ونشير إليها في التالي تحت عنوان «مذكرات لين».

(١٣) يقول «لين» عن إقامته في هذه المقبرة إنه لم يقص وقتا أسعد من الوقت الذي قضا في هذا المكان (مذكرات لين، ص ٢٥).

رسمها بدوره «جمعية نشر المعارف المفيدة» Society for
the Diffusion of Useful Knowledge

وكان أن وافقت الجمعية على المشروع، وكلفت «لين»
بالعودة من جديد إلى مصر لاستكمال مؤلفه. فقام على
الأثر برحلته الثانية إلى مصر عام ١٨٣٣ التي استمرت
سنة ونصف سنة.

يشرح «لين» هدف كتابه ومقاصده في المقدمة، فيقول:
«كان هدفي تعريف مواطني معرفة أفضل بطبقات
الأهالي the domiciliated classes لأمة من أهم أمم العالم،
ودلك رسم صورة مفصلة لسكان أكبر مدينة عربية^{١٦}». «
فما ورد حتى الآن - كما يرى لين - عن آداب وعادات
العرب والمصريين لا يتصف بالشمول والدقة.

«على أن هناك كتابا واحدا، يقدم صورا رائعة لآداب
وعادات العرب وخاصة المصريين منهم، وهو كتاب،
ألف ليلة وليلة، أو، مؤامسات الليالي العربية، ولو كان
القارئ الإنجليز يملك ترجمة كاملة لهذا المؤلف مزودة
بالشروح الوافية، لما حشمت نفسي مشقة وضع هذا
الكتاب الحالي^{١٧}».

يقصر «لين» في مؤلفه. كما يتضح من هذه الكلمات،
على مدينة القاهرة وعلى فئاتها المتوسطة والموسرة، ولا
يفترض «لين» اختلافا ما بين المصريين وغيرهم من العرب
في الطوائف والعادات.

ويُصور كتاب «ألف ليلة وليلة» في عرّفه آداب وعادات
العرب والمصريين ولا يحتاج هذا المصنف القصصي الكبير
إلى غير الشروح المناسبة حتى يفي بنفس العرض الذي من
أحله يصع هو مؤلفه عن المصريين المحدثين^{١٨}.

(١٤) انظر مقدمة الطبعة الأولى من كتاب لين «المصريون المحدثون» ص

٢٢٤ حاشية رقم ١

(١٥) «مذكرات لين»، ص ١٧

(١٦) E. Lane, The Manners and Customs of the Egyptians, Author's Preface, pp XXIII

في التالي يشير إلى الكتاب باسم المؤلف فقط.

Lane, pp XXIV (١٧)

(١٨) على أثر كتابه عن «المصريين المحدثين» كلف «لين» ترجمة «ألف

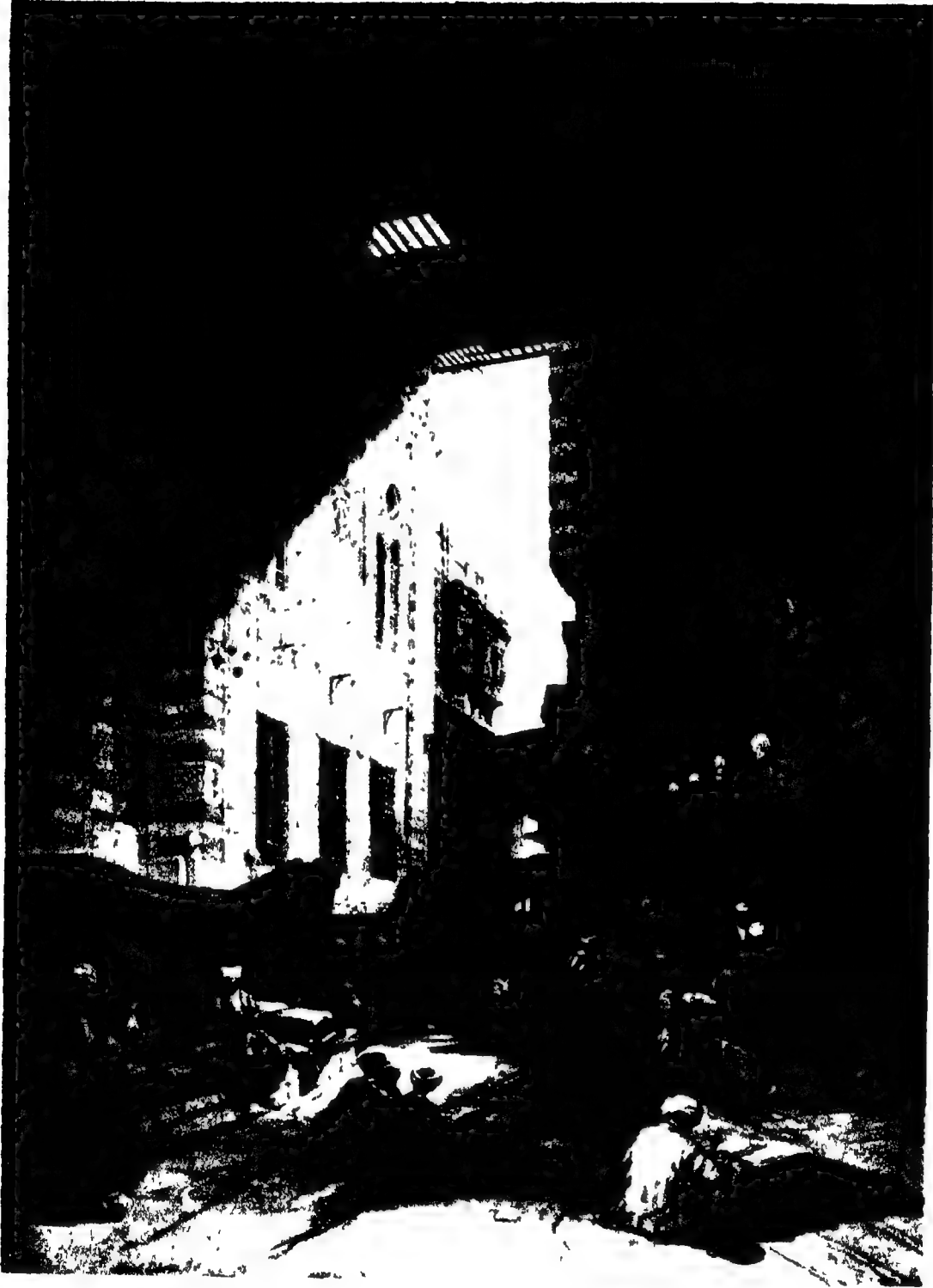
الإقامة بين المعابد لرسم الآثار وتسجيل المشاهدات، وفي
تلوين كل ما يصادفه من أحداث وأخبار وأعراف.

ولكن «لين» لم يحضر إلى مصر لمشاهدة ودراسة آثار مصر
القديمة فحسب وإنما جاء إليها أيضا باعتبارها «الشرق»
ووطن «ألف ليلة وليلة»،^{١٩} فلاذ يبطأ «لين» أرض مصر
يرى نفسه «أشبه بعريس شرقي على وشك رفع النقاب عن
عروسه التي لم يرها بعد»، ويقول: «لم أكن قادما إلى
مصر بقصد اللهو، ومشاهدة أهراماتها ومعابدها ومقابرها،
ومغادرتها بعد إشباع فضولي إلى مشاهد ومنع أخرى،
ولأنما كنت على وشك أن ألقى بنفسي كليا بين أناس غرباء
عني، بين أناس سمعت عنهم الكثير من التقارير المتناقضة.
كان علي أن اتخذ لغتهم وعاداتهم وملبسهم، ومن مقصدي
أن أخاطب قدر المستطاع المسلمين منهم فحسب، حتى
أحرز أكبر تقدم ممكن في دراسة آدابهم^{٢٠}».

لا يجد «لين» في الإسكندرية ما يتطلع إليه. فالمدينة
ليست شرقية، أو ليست هي المدينة الشرقية التي يتصورها،
بخلاف القاهرة، مدينة المآذن، التي يجد فيها صالته في
القاهرة يستدل لين ربه الإفرنجي ربا تركيا، ويستأجر
مسكنا بالقرب من باب الحديد، ويتحد عادات وآداب
الأهالي من حوله، يمارس ما يمارسون ويحرم على نفسه ما
يحرمون، ويعتاد شرب القهوة وتدخين «الشبكة»، ويعمق
معارفه العربية والإسلامية على يد أزهريين من أصدقائه،
ويشارك في الاحتفالات الدينية، وأحيانا - إذا اقتضى
الحال - في أداء الشعائر.

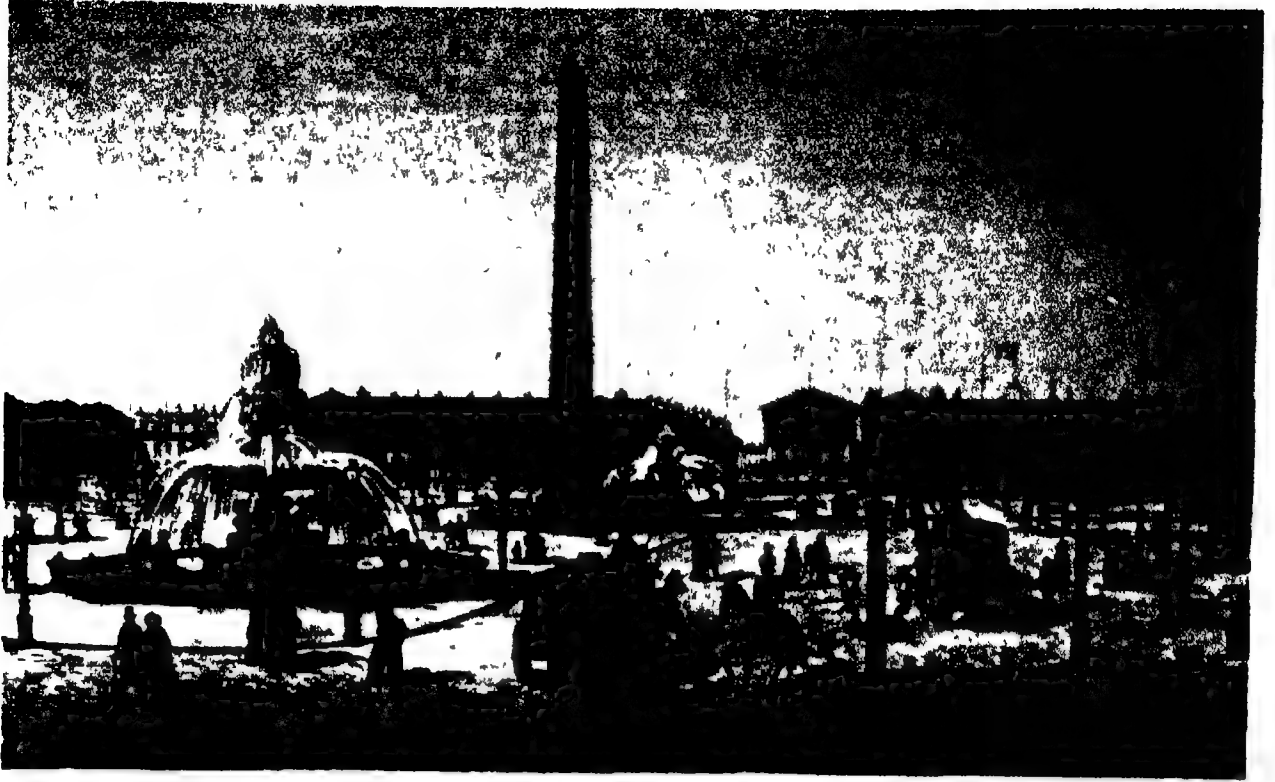
عاد «لين» في حريف عام ١٨٢٨ إلى بلاده بعد قضاء نحو
سنتين ونصف سنة في مصر. ليصنف مواده في مخطوط
صمّم مرود بالرسوم والخرائط بعنوان «وصف مصر» De-
scription of Egypt

يجمع فيه بين وصف المصريين القدماء والمعاصرين،
غير أن هذا المؤلف لم يصادف حماسا لدى الباشرين،
فعمد «لين» بعد فترة إلى جمع ملاحظاته عن المصريين
المعاصرين وعرضها على اللورد روم Brougham الذي



القاهرة. سوق تحار الأقمشة الحريرية مأخوذة عن كتاب داميدي روبرتس "مصر النوبة".

كانت «باريس» في القرن الماضي، وحتى وقت قريب، عاصمة أوروبا الحضرية، أو كانت أوروبا تقترون في حيال الكثيرين باريس وقد ارتبط الانهيار الحضري بين الشرق والغرب في بدايته باريس وفرنسا، وكان للفكر التنويري الفرنسي والثورة الفرنسية أصداء بعيدة بين أجيال المثقفين العرب في القرن الماضي ومطلع القرن الحالي والمناظر التالية لعصر حواش العاصمة الفرنسية في القرن التاسع عشر



مسلة الأهرام و ميدان الكوكورد ساريس

تلخيص :

نتين من العرض السابق مدى التفاوت في الأسباب والدوافع بين « الرحلة إلى العرب » و « الرحلة إلى الشرق ». هرفاعه يرحل إلى فرنسا « كعضو بعثة » طلبا للعلوم الحديثة ومبحثا عن أسباب الحصار والقوة، أما « لين » فانه يشد الرحال اليها مدفوعا في البداية بروح المغامرة

ليلة وليلة»، فأخرج هذه الترجمة كاملة عن نسخة بولاق المصرية (١٨٣٩ - ١٨٤١)، وعلق على أبوابها تعليقا مستمعا محاولا في المكان الأول استخلاص صورة المجتمع العربي في العصور الوسطى، أو ممى أدق صورة العوائد والآداب العربية، مسترشدا في ذلك مما وحده عند « المصريين المحدثين » وقد نشر استابلي لين بول عام ١٨٨٣ هذه التعليقات تحت عنوان « المجتمع العربي في القرون الوسطى Arabian Society in the Middle Ages (ترجم هذا الكتاب إلى العربية بقلم علي حسي الخربوطي، الحيرة ١٩٦٠)

(١٩) انظر Lane, pp XXII

هذا المعنى يقول « لين » نفسه في مقدمة « ألف ليلة وليلة » إنه قد درس عادات المصريين في الوقت الذي كانت فيه هذه العادات تستحق الدراسة، إذ لم تكن تشوها شائنة ما.

ويرى « لين » - وهو يدون حياة المصريين في القاهرة - أنه يدون حياة المصريين والعرب كما كانت منذ قرون، والمدخل الذي يدخل به لين مجتمع القاهرة هو بوضوح كتاب « ألف ليلة وليلة »، ويستعين « لين » في فترة تالية « بالمصريين المحدثين » على « ألف ليلة وليلة » حتى يجعل القصص تنطق بصورة الحياة في المجتمع العربي في القرون الوسطى.

هدف « لين » الأول في « المصريين المحدثين » أن يرسم صورة لحياتهم قبل أن يصيبها التغيير تحت تأثير مستحدثات محمد علي وافتتاحه على العرب. بهذا المعنى يقول ستابلي لين بول في مقدمة طعة ١٨٦٠ وضع لين تقريره في اللحظة الأخيرة التي كان يمكن أن يصف فيها المصريين قبل أن يصيبهم التغيير. فحمس وعشرون سنة من الاتصال البخاري مع مصر قد أهرمت المصريين أكثر مما فعلت القرون الخمسة السابقة^{١٩}



باريس، شارع الكوميديا القديمة ومقهى بروكوب

المطرة والبساطة، ولكن هذا التخفي يطوي أيضا قسطا كبيرا من الإدعاء، وليس مصدره الضرورة على أية حال. ٢٠ وكما تختلف أسباب الرحلة تختلف أيضا دوافع كتاب الرحلة، فرفاعه لا يضع مؤلفه من أجل التعريف «ببلاد الفرنسيين» فحسب، وإنما أيضا لحث «ديار الإسلام» على الأخذ بأسباب الرقي والحضارة، أما «لين» فيهدف بكتابه إلى تقديم صورة شاملة لعادات وآداب «الطبقات العربية المتحصرة» أو الطبقات الوسطى في القاهرة قبل أن يصيبها التعبير تحت تأثير المدنية الغربية. غاية «لين» هي إدن - كما يبدو - التسجيل والوصف،

(٢٠) كانت حياة الأحياء في مصر تحت سطوة المماليك في القرن الثامن عشر على وجه الخصوص تحصر الكثير من القيود، وكثيرا ما كانوا يتعرضون للانترار وكان لراما عليهم في انتقالاتهم اتخاذ الري الشرقي لتجنب إثارة السامة ولكن ظروف حياة الأوروبيين في مصر تغيرت تماما بعد استنهاب الأمر لمحمد علي واستعانتهم بهم.

والاستكشاف، يكاد يتلهف على الغوص في أعماق التاريخ.

فوجهة رفاة هي حضارة العصر الحية المتطورة، أما «لين» فوجهته الماضي، وجهته آثار الماضي وحضارة الشرق المنصرمة.

دوافع رحلة رفاة دوافع عقلانية عملية ودراسية، أما دوافع «لين» فهي في الرحلة الأولى دوافع ذاتية ونفسية لا عقلانية وفي الرحلة الثانية دوافع دراسية.

ويحتفظ رفاة طوال إقامته في فرنسا - كما يؤكد علي مارك - بزيه الشرقي وعاداته الإسلامية، أما «لين» فما أن يصل إلى أرض مصر في رحلته الأولى حتى يخلع عنه رداء المدنية الغربية، ويتنكر في زي تركي ويستحل عادات الشرق وآدابه، وكأنه يود أن يفني ذاته في هذا العالم الغريب حتى يكشف عن أسرار. وقد يكون منبع هذا «التخفي» حنين إنسان المدنية الغربية إلى الأعماق والأسرار وإلى حياة

في حين يعبر رفاهه عن أهداف أبعد من ذلك وهي النقد والمقارنة.

بناء كتاب الرحلة

تكون رحلة الذهاب والعودة الإطار الخارجي لكتاب رفاعة. «المقدمة» في أربعة فصول تمهد للرحلة وتشرح أسبابها، وتتبعها «مقالات» ست تضم عددا متفاوتا من الفصول، ثم «الخاتمة».

يعقد المؤلف المقتاتين الأولى والثانية، وهما أقصر المقالات، في وصف الرحلة إلى باريس، ويليهما وصف باريس في المقالة الثالثة، وتقرير العثة في المقالة الرابعة، أما المقالتان الأخيرتان فتتمثلان إضافات واستطرادات مكملية. و «الخاتمة» في بيان رحلة العودة و «الخلاصة». و «الكتاب» يحملته تقرير جامع عن باريس باعتبارها عاصمة الحضارة الأوروبية، ومن وراء صورة فرنسا نستشف صورة مصر^{٢١}.

من حيث التقسيم الخارجي والتقديم وعنونة الفصول يقتني كتاب الرحلة نهج التأليف العربية التقليدية، غير أنه في ترتيب الموضوعات وتفصيلها، يخضع بوضوح لنموذج كتب «الآداب والعادات»

Manners and Customs/Mœurs et coutumes

والمقصود بها كتب «آداب وعادات» المجتمعات البدائية والمجتمعات غير الأوروبية^{٢٢} التي أقبل الرحالة والدارسون الغربيون على وضعها في نهاية القرن الثامن عشر حتى صارت من أوسع الألوان الأدبية انتشارا.

وقد ترجم رفاعة في باريس مؤلعا من هذه المؤلفات، وهو كتاب ج. ب. دينن «لحة تاريخية عن آداب الأمم»^{٢٣} (١٨٢٦). ويعرض هذا الكتاب عرضا سطحيا مقارنا لعص مظاهر الحياة الأساسية وأعراف الشعوب من مطور «المدنية» الأوروبية وتصوراتها، وتعلب عليه في عرصه للعوائد العربية، نظرة المدنية التنشيرية^{٢٤}... ويبدو

التي يحصع لها وعلى الرحالة أن يجمع الحقائق والبيانات الأساسية عن كل موضوع من هذه الموضوعات عن طريق الملاحظة والملاحظة والوصف الدقيق تأثير المذهب الوصفي لها وأصبح للعيان، وترتكز هذه الطريقة الدراسية على نظرية معرفية تهتم بحصر الطواهر، وتوحيها ودراسة كل منها على حدة عن طريق جمع الشات من الحقائق عنها، دون الاهتمام بالساحية التكوينية الديناميكية التي تجمع بين هذه الطواهر

(انظر Sergio Marovia, Beobachtende Vernunft, Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung, München 1973, p 132 120)

على أساس هذا المذهب قامت كتب الرحلات التي تطلق عليها كتب «الآداب والعادات»، كما يمثلها كتاب «لين» وأيضا كتاب رفاعة في «المقالة» الرئيسية من تقرير الرحلة

(٢٣) عنوان الكتاب الكامل هو

G B Depping, Aperçu Historique sur les Mœurs et Coutumes des Nations, contenant le tableau comparé chez les divers peuples anciens et modernes, des usages et des cérémonies concernant l'habitation, la nourriture, l'habillement, les mariages, les funérailles, les jeux, les fêtes, les guerres, les superstitions, les castes, etc , etc Paris 1826 الطعة المستعمدة ها هي طعة عام ١٨٤٢، ونشرت كالطعة الأولى في إطار موسوعة منسطة لمحيي معوان Encyclopédie Portative أشه بمكتبة لخواة الفنون والآداب والعلوم «أي لجمهور القراء في ذلك الوقت، وهو ما يبين رواج هذا اللون من الكتابات (٢٤) يقول دينن في مقدمة كتابه

(٢١) مقدمة طعة ١٩٥٨، ص ٢
(٢٢) تتميز كتب «الآداب والعادات» بأنها تصطبغ منها واحسا، بخلاف القسط الأكثر من كتب الرحلات في القرن الثامن عشر، فهذه الأخيرة يملأ عليها الهوى والادعاء وطامها الطرة الانطاعية وإعمال الخيال والرفة في الإعراب حادت هذه الكتب لسد حاجات القراء المتزايدة إلى المنعة «بالعرائب والمصائب» وصادفت رواحا عطيا حتى صارت أكثر الألوان الأدبية انتشارا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

(انظر G Boucher De la Richurderie, Bibliothèque universelle des voyages, Paris 1808, Bd 1, p ٧)

تعرضت هذه الكتب لسفد شديد، وطالب بعض أعلام «المدرسة الأيديولوجية الفرنسية» بنطور مذهب علمي يسترشد به الرحالة في رحلاتهم الدراسية، فوضعت في نهاية القرن الثامن عشر كتيبات لإرشاد الرحالة عرفت باسم Instructions de voyage ونصمت قوائم الأسئلة والموضوعات التي على الرحالة الاهتمام بها، مثال ذلك تعليمات الرحلة التي وصمها مولني عام ١٧٩٥ بعد رحلته الشهيرة إلى مصر وسوريا.

Voyage en Égypte et en Syrie. 1786

أكدت هذه الكتيبات ضرورة دراسة الإنسان في البيئة التي يعيش فيها، وبالتالي ضرورة الاهتمام بمحرمية المكان والمناخ وطبيعة الأرض والسكن والغذاء، ثم هيئة الإنسان وعاداته ووسائل معاشه. وطبيعة «الحكومة»

رفاعة في كتاب الرحلة متأثراً بهذا المؤلف الذي نقله إلى العربية باقتراح «المسيو جومار» المشرف الفرنسي على البعثة^{٢٥}

ويبدو بوضوح ارتباط تقرير الرحلة بمؤلفات «الآداب والعوائد» من «المقالة الثالثة»، فهي - كما يقول رفاعة - «الغرض الأصلي من وضعنا هذه الرحلة». وتحتل هذه «المقالة» الرئيسية ما يقرب من نصف صفحات الكتاب وعنوانها هو: «في دخول باريس وذكر جميع ما شاهدناه وما بلغنا خبره من أحوال باريس». والموضوعات التي تعالجها هي على التوالي: جغرافية المكان، السكان، نظام الحكم، الملبس، الملاهي، التربية الصحية، الدين، العلوم والصنائع، المؤسسات الحيوية، التجارة والمعاملات، التعليم والثقافة. وهي جميعاً من موضوعات كتب «الآداب والعادات...» المألوفة غير أن هذه الموضوعات تأخذ في منظور رفاعة شكلاً مميزاً تحكمه عوامل متعددة:

إن رفاعة لا يستطيع أن يفترض معرفة سابقة لقرائه (ومن بينهم أقرانه من العلماء وطلاب الأزهر) «بالأمور والأشياء العجيبة...» التي يود عرضها، مما يطع عملية الاتصال بينه وبين المتلقي بطابع خاص. فمن «أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية - على حسب ظني - شيء في تاريخ مدينة باريس، كرسي مملكة الفرنسيس ولا في تعريف أحوالها وأحوال أهلها». (ص ٤).

وهو ما يدعو إلى التحذير والتنبيه والتوجه مباشرة إلى القارئ بالحديث: «ولياك أن تجد ما أذكره لك خارجاً عن عادتك، فيعسر عليك تصديقه، فتطه من باب الهذر والخرافات، أو من حيز الإهراط والمبالغات...» (ص ٤)

وينحني رفاعة أن يظن به القارئ الطون لاغترابه إلى أوروبا واتصاله بحضورها وحديثه عنها ذلك الحديث.

«وقد أشهدت الله سبحانه وتعالى على أن لا أحيد في جميع ما أقوله عن طريق الحق، وأن أفشي ما سمع به خاطري من الحكم باستحسان بعض أمور هذه البلاد وعوايدها،

على حسب ما يقتضيه الحال. ومن المعلوم أنني لا استحسن إلا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية» (ص ٤).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاعة «الغرائب» التي يتحدث عنها أن يذكر القارئ بنظائرها في مصر، وأن يقارن بينها وبين ما هي عليه أو ما هو شائع عنها في مصر. ولكي يوضحها أو يؤيد ما يرى فيها من رأي يستعين رفاعة بمأثور القول، شعراً ونثراً، على منهج التأليف المدرسية التقليدية وأساليب النثر الفني. وكثيراً ما تأخذه نشوة التداعي في هذا الحديث الخاص مع القارئ، فيورد القول بعد القول، أو يدعو المقام إلى الاسترسال والبيان من باب التزيد والاستحسان ومن أجل الدكري والاعتبار.

والكثير من الطوهر والمعاني، التي يود رفاعة الحديث عنها، ليست غريبة على القارئ فحسب، بل هي أيضاً غريبة على لفته، ولا بد أن يجد مقابلاً لها وأن يقرها إلى مدارك القارئ وخبراته، وهذا بدوره يواجه رفاعة كما سرى بقضية اللغة وضرورة تبسيطها، وقضية الترجمة من بيئة حضارية إلى بيئة أخرى.

يدون رفاعة تقرير الرحلة في النهاية بتكليف من محمد علي الذي يسمى - أيا كانت دوافعه - إلى جلب العلوم الحديثة إلى مصر. فرفاعة لا يكتب كتابه للتعريف بباريس والمدينة الأوروبية بقدر ما يكتبه للتنبيه والتوير، «وحت ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصناعات».

إن هدي أن أوضح، كيف تتفاوت الشعوب في أشياء، كثيراً ما لا تتفاوت فيها وكيف أن المدنية قد حسنت الآداب تحسناً كبيراً، وكيف ما تزال الموائد الشائمة hideuse تحمط للررية قواعدها في أحراء كبيرة من العالم. (ص ٣)

يهج ديسح بهج المصنعات، فيجمع أشتاتاً من الأحبار والمعلومات من كتب الرحلات وغيرها من المصادر، ويعلق عليها في أبواب مفصلة مثل: المسكن، والعداء، والمساح، والملكية، والروح، والمرأة، والألعاب، والرقص، والأعياد، والاحتفالات الموسمية، والصياغة، والآداب والمعتقدات الخرافية. الح.

(٢٥) يذكر رفاعة كتاب ديسح في أكثر من موضع.

ص ٥٩، ١٢٠، ١٢٠، ١٦٢، ٢٤٢.

فان كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع والحق أحق أن يتبع ، (ص ٤)

ويلج هذا الهدف التنويري على صاحب كتاب الرحلة فيدفعه إلى تضمين كتابه العديد من النبذ العلمية والإخبارية، وإن أخرجه عما هو بصدد «إلا أن منفعتها عظيمة وثمرتها جسيمة» (ص ١٠٥) ويأخذ كتاب الرحلة شكله النهائي تحت إلحاح هذه الدوافع، فالمقالة الرابعة أشبه بتقرير مدرسي عن المثة الدراسية المصرية في باريس وعما حصله صاحب الرحلة من علوم. أما المقالتان الأخيرتان فتمثلان ملاحق إضافية. (المقالة الخامسة تفصل ثورة ١٨٣٠ في باريس وآثارها على النظام الفرنسي، والمقالة السادسة تتضمن ندا عن العلوم والصون التي حاء ذكرها من قبل).

ووصف هذا العالم الجديد العريب في باريس يدعو صاحب الرحلة إلى تأمل ما كان وما يمكن أن يكون، ويدعوه إلى العودة بفكره إلى التراث والتاريخ.

ولا يتوجه رفاة بكتابه - ربما لأول مرة مد قرون - إلى جمهور مألوف ومحدود بمحدود أخذ العلم في الأهر و غيره من المعاهد الدينية، وإنما إلى جمهور عام في طور التكوين، وهو بكتابه يرسي - كما ستبين - دعائم هذا الجمهور الجديد. «وقد حاولت في تأليف هذا الكتاب سلوك طريق الإيجاز وارتكاب السهولة في التعبير حتى يمكن لكل الناس الورود على حياضه، والورود على رياضه ...» (ص ٥)

يسلك رفاة في «المقالة الرئيسية» من الرحلة مسلك الدراسات الانتوجرافية، فيعقد الفصل الأول منها لبيان موقع مدينة باريس ومناخها وطبيعة تربتها والطبقات التي تتكون منها. ولتحديد موقع باريس لا بد من شرح وسيلة التحديد، وهي خطوط الطول والعرض، وهذا يعني الأخذ بكروية الأرض. ورغم أن رفاة في استطراد سابق يقدم لنا محاورة عن «كروية الأرض وبسطها» بين اثنين من علماء الدين، دون أن يحسم في هذا الجدل برأي، يقول هنا ببساطة:

«اعلم أن علماء الهيئة قد أوضوا بالأدلة كروية الأرض ... ثم صنعوا على هيئتها صورة، وسموها صورة الأرض ...» (ص ٤)

وبالمثل لكي يعرف القارئ بحالة الطقس في باريس، يشرح له أولا «كيف نحسب درجة الحرارة» فيقول: «ومعلوم أن درجة الحر نحسب من شروع المتجمدات في الذوبان إلى حد دوران الماء، ودرجات البرد من شروعه في الجمود» (ص ٤٣).

ومن الطبيعي لكي يقرب رفاة الأشياء التي يتحدث عنها أن يذكر القارئ بنظائرها في مصر أو يقارن بينها وبين ما هي عليه في مصر، فيقول مثلا: «ومن الأمور المستحسنة أيضا أنهم يصنعون محاري تحت الأرض توصل ماء النهر إلى حمامات أخرى وسط المدينة، أو إلى صهاريج بهندسة مكملة، فانظر أين سهولة هذا مع ملء صهاريج مصر بحمل الحمال ...» (ص ٥٠)

ولا يقف الأمر رفاة عند ذلك وإنما يدعوه تداعي المعاني والخواطر إلى استطرادات عديدة. فالحديث عن شتاء باريس القارص يدعوه إلى نظم قصيدة طويلة في مدح مصر يمهدها بقوله:

«فلو تمهدت مصر وتوفرت فيها أدوات العمران، لكانت سلطان المدن ورئيسة بلاد الدنيا، كما هو شائع على لسان الناس من قولهم: «مصر أم الدنيا»» (ص ٤٨)

النظام السياسي:

«ولنكشف الغطاء عن تدير فرنساوية ... ليكون تديرهم العجيب عبرة لمن اعتبر، فنقول: قد سلف لنا أن «باريس» هي كرسي بلاد الفرنسيين، وهي محل إقامة ملك فراسا وأقاربه وعائلته المسماة البربون (بضم الباء الموحدة) وسكون الراء وصم الباء الثانية) ...» (ص ٧١). من البداية يصرح رفاة بإعجابه الشديد بالنظام الدستوري الفرنسي، فهذا «التدير» - وإن قام على العقلانية وعلى الحقوق الطبيعية للإنسان، وإن أعورته الشرعية الدينية - يحق

لأخصابه العدالة والكفاية و «ال عمران». ولكن رغم ما يضمه رفاة في عرضه لهذا النظام من نقد صريح للحكم في البلاد الإسلامية، فن العسير الادعاء أنه يدعو إلى الأخذ بهذا النظام أو الاحتذاء به. هناك مأخذ لا دفع له، يقف دونه وقول هذا النظام دون تحفظ، وبهذا المأخذ يختم رفاة عرضه المحاسني للنظام الدستوري في فرنسا فيقول:

«من ادعى أن له حاجة تخرجه عن منح الشرع فلا تكون له صاحباً فإليه ضر بلا نفع»
(ص ٨٥) ٢٦

ما يطلع في ذهن صاحب «الرحلة» بوجه خاص هو نظام الحكم الذي يقوم على القانون وتوزيع السلطة والمسؤولية، لا على الأفراد، وما يكمله هذا النظام من «العدل والإنصاف»، وهي في عرّفه مصدر العمران والتقدم.

يمصل رفاة نظام الملكية المقيدة وتكوين المحالس التشريعية والنيابية، ثم يقل إلى القاريء مواد الميثاق الدستوري الفرنسي (قانون لويس الثامن عشر):

«فلنذكره لك، وإن كان غالب ما فيه ليس في كتاب الله تعالى، ولا في سنة رسوله صلى الله عليه وسلم، لتعرف كيف قد حكمت عقولهم بأن العدل والإنصاف من أسباب تعميم الممالك وراحة العباد، وكيف انقادت الحكام والرعايا لذلك حتى عمرت بلادهم وكثرت معارفهم... فلا تسمع فيهم من يشكو ظلماً أبداً، والعدل أساس العمران» (ص ٧٣).

ولا يكتفي رفاة بهذه الترجمة، وإنما يعقبها «بملاحظات» للتنبيه على ما تحمله مواد الميثاق الدستوري من معنى و«حكمة» قد تكون خافية. هذه الملاحظات هي حديث المؤلف الخاص مع قرائه.

فالمادة الأولى القائلة بالمساواة أمام القانون، معناها أن سائر الفرنسيين من رفيع ووضيع لا يختلفون في إجراء الأحكام المذكورة في القانون حتى إن الدعوى الشرعية تقام على الملك وينفذ عليه الحكم كغيره. فابظر إلى هذه

المادة الأولى فإنها لها تسلط عظيم على إقامة العدل، وإسعاف المظلوم. وهي من الأدلة الواضحة على تقدمهم في الآداب الحضارية.

وما يسمونه الحرية ويرغبون فيه، هو عين ما يطلق عليه عندما العدل والإنصاف، وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوي في الأحكام والقوانين بحيث لا يجوز الحاكم على إنسان بل القوانين هي المحكمة والمعتبرة، فهذه البلاد حرية...» (ص ٨٠)

بهذا التعليق يعقد رفاة الصلة بين الشرق والغرب، أو بين خبراته في باريس وخبرات القاريء في مصر والبلاد الإسلامية ويعرف رفاة «الحرية» في التعليق السابق بأنها «العدل والإنصاف» ورفع الحيف والعسف. وهو المعنى الملموس القريب إلى فهم رفاة وإلى بيئته وتراثه الحضاري. (وهو من معاني الحرية من المنظور السوسيولوجي الحديث)

٢٦ يقول لويس عوض معلقاً «ومعنى هذا الكلام بساطة أن رفاة الطهطاوي يعلن أنه يشرح للمصريين نظام الحكم في فرنسا ليدرسوه وليحتذوه نظراً لروعته فهو مثل يحتذى» («المؤثرات الأحيائية في الأدب العربي الحديث المبحث الثاني» القاهرة ١٩٦٣، ص ١٢٨) غير أن إعجاب رفاة الواضح بالنظام العربي لا يعني أنه يدعو دعوة صريحة إلى «الأخذ به» كما يذهب الدكتور لويس (نفس المصدر، ص ١٢٩). ويلبس قاريء دراسة الدكتور لويس بسهولة كيف تغطي «ليبرالية» المفسر على نصوص رفاة، فليس في «تحليل الإبريز» ما يؤيد قول المفسر «بعد هذا أول دعوة فكرية صريحة إلى فصل الدين عن الدولة وإلى إقامة مجتمع مدني لا تسع الشرائع فيه من قواعد الدين» (ص ١٣٦)

يقول رفاة بوصف تحت عنوان «العقل والشرع» في مؤلفه «المرشد الأمين للسات والسب»:

«فكل رياضة لم تكن سياسة الشرع لا تثمر العاقبة الحسنى، فلا عرة بالعوس القاصرة الدين حكوا عقولهم بما اكتسبوه من الخواطر التي ركوا إليها تحسباً وتقسيحاً، وطوا أهم فاروا بالمقصود تنمدي الحدود، فيسبى تعليم النفوس السياسة بطرق الشرع، لا بطرق العقول المحردة، وبمعلوم أن الشرع الشريف لا يحطر حلب المانع ولا دره المقاسد، ولا يباي المتحدادات المستحسنة التي يحترعها من محهم الله تعالى العقل والحلم الصاعدة.» («الأعمال الكاملة»، الجزء الثاني، ص ٣٨٧) وهذه فقرة من فقرات عديدة في «المرشد الأمين» وفي غيره من مؤلفات رفاة تصور موقفه من هذه القضية

٢٧ انظر ص ٢١٢، ٢١٤، ٢١٩. يسب رفاة في الحديث عن الحرية عد العرب فيقول «وأما الحرية التي تتطلها الإبرمخ دائماً فكانت أيضاً من طباع العرب في قديم الزمان...» (ص ٢١٤) ويؤكد رفاة على مفهوم «الحرية» عد العرب فيورد كلمة عمر بن الخطاب الشهيرة «متى استعذمت الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً» (ص ٢١٩).

من حيث إن كل حيف أو ظلم يقع على الإنسان في أبة صورة من الصور هو تقييد لحرية ولقدرته على ممارسة الحرية).

ويؤكد رفاة مفهوم «الحرية» بالمعنى المذكور في مواضع أخرى من تخلص الإبريز^{٢٧}، ويعكس بذلك المنظور التاريخي العربي لمفهوم «الحرية» في هذه المرحلة، قبل أن تنسرب النظريات الليبرالية السياسية إلى العالم العربي، فتغطي أشكالها وأرديتها على حاجات الطبقات الشعبية إلى التحرر الشامل^{٢٨}.

وأيا كان الأمر فإن رفاة يؤكد في التعليق على هذه المادة الأولى من مواد الدستور الفرنسي على مبدأ سيادة القانون. غير أنه لا يتأمل الشروط التاريخية والأطر الاجتماعية الاقتصادية لهذه المادة الأولى وغيرها من مواد الدستور الفرنسي وارتباطها بصعود الوريحورية اقتصاديا وبالثورة البورجوارية على النظام الإقطاعي الطقني وعلى نظام الامتياز والحقوق الطبقية، الذي وقف طويلا دوما والاطلاق الاقتصادي. فالورجوارية الفرنسية في ثورتها من أحل الحرية تسمى في الجوهر إلى التحرر من القيود التي تكمل نشاطها الاقتصادي ورعتها التوسعية

والواقع أن رفاة ينظر إلى النظام الدستوري الفرنسي كجوهري وحكمة أو كشيء ثابت دون معرفة بشروطه وحدوده التاريخية ومصمومه الاقتصادي ووظيفته التبريرية في يد الوريجوارية الصاعدة، وربما لم يكن توسعه في هذه المرحلة المكورة من اللقاء الحضاري أن يطر إليه غير ذلك.

ويمثل مفهوم «الحرية الشخصية» ركبا أساسيا من أركان الأيديولوجية التحررية الوريجوارية والنظام الدستوري. إذ يؤكد فردية الفرد ويؤكد على قدرته الإبحازية باعتبارها الدعامة الأساسية للمجتمع العلماني الحركي الجديد. ولكن تبدو هذه القضية بعيدة كل البعد عن آفاق بيئة رفاة الحضارية التاريخية (فهي غريبة كل الغربة عن طبيعة البنية الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية في ظل المجتمع الزراعي

الفيضي، وفي ظل نظام الطوائف والحرف والطرق في مصر، وفي ظل الركود الاجتماعي وانقسام المجتمع إلى «عامة» و«خاصة». فليس في هذا المجتمع الذي تنظم فيه جميع الفئات - باستثناء الطبقة الحاكمة - في أنظمة مهنية وحرفية ودينية، وحيث تستغرق هذه الوحدات الصغيرة كل مجالات الحياة، بل وتنعكس على التقسيم الداخلي لمدينة القاهرة إلى حارات وأحياء وبوابات تحرسها، ليس في هذا المجتمع ثغرة ما لأي سلوك آخر غير السلوك الذي تفره الجماعة ولا غربة أن يتعثر رفاة في إيجاد مقابل لتعبير «الحرية الشخصية» *liberté individuelle*، وهو ما تنص عليه المادة الرابعة من الدستور، فيترجم

leur liberté individuelle est également garantie

«الحرية الشخصية مكفولة بالمثل... آخ» بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل بها، ويضمن له حريتها فلا يتعرض له إنسان إلا ببعض حقوق مذكورة في الشريعة وبالصورة المعينة التي يطلب بها الحاكم». والإحلال بالمعنى المقصود هنا فادح، إذ تؤكد هذه الفقرة على مضمون الحرية الشخصية وتنص تأكيداً لحرية الفرد وأمه على حد هذه الحرية فحسب الحدود التي يحددها القانون وعلى الالتزام بالقانون أيضا في مطاردة الخارجين عن القانون. ومن المفيد أن نتأمل لحظة، تلك الترجمة التفسيرية لمفهوم «الحرية الشخصية» التي قدمها رفاة، فهو إذ يعبر عنها بقوله: «ذات كل واحد منهم يستقل

(٢٨) يقول لويس عوض: «ولم يجد الطهطاوي ما يقرب مفهوم الحرية السياسي والاحتشاعي لأفهام معاصريه إلا أن يقول إنها مرادة للعدل والمساواة أمام القانون وهو تعبير حاطيء من الساحة الفقهية والفلسفية لأن العدل والمساواة قد يكونان نتيجتين من نتائج الحرية، والحرية قد تكون نتيجتين من نتائج العدل أو المساواة ولكن لا تتطابق بين المداير لأن الحرية قد لا تقتزن بالعدل والعدل قد يتحقق بمعبر الحرية» (المرجع السابق ص ١٣٣) والواقع أن الدكتور لويس يتحدث هنا كليبرالي هذه الأساسي هو التحرر السياسي، ومفهوم التحرر الوريجوارى الليبرالي المحدود يدور المعصر حول نفسه في دائرة مغلقة ولم تشمل قضية التحرر السياسي هذا المعنى مكر رفاة في حقيقة الأمر

بها» يوضح في الحقيقة - سواء عن قصد أو غير قصد - المفهوم الأساسي الذي تستند إليه أيديولوجية التحرر الليبرالي الوردجوازي.

ومهما يكن من أمر، فن الواضح مما سبق أن قضية « الحرية الشخصية » لم تكن لتمثل مطلماً، أو تعبر عن حاجة من حاجات المجتمع المصري في ذلك الوقت، وهو ما بين مدى ارتباط فهم رفاة واستيعابه للنظام الدستوري الفرنسي بخبرات بيئته الأصلية.^{٢٩}

وليس من الغريب أن تثير رفاة بوجه خاص المادة الثانية من الدستور القائلة بالمساواة في الضرائب: « كل إنسان على حسب ثروته » فهذه المادة « محض سياسية »، أي أنها من باب الأعراف المدنية والدينية. وبالرغم من ذلك فالأخذ بها - كما يرى رفاة - محدد، بل مبرر شرعاً: « ويمكن أن يقال: إن الفرد (الضرائب) ومحوها لو كانت مرتبة في بلاد الإسلام كما هي في تلك البلاد لطابت النفس... وربما لها أصل في الشريعة على بعض أقوال مذهب الإمام الأعظم... ومدة إقامتي بباريس لم أسمع أحداً يشكو من المكوس والمرد والجبايات أبداً، ولا يتأثرون بها بحيث إنها تؤخذ بكيفية لا تضر المعطي، وتنفذ بيت مالهم خصوصاً وأصحاب الأموال في أمان من الظلم والرشوة. » (ص ٨١)

إن توقف رفاة عند هذه المادة من مواد الدستور الفرنسي عظيم الدلالة، لا لصحة ما يورده في التعليق السابق من أن « المساواة في الضرائب » في فرنسا محققة ومكفولة في التطبيق، فالحركات والانتفاضات الثورية في فرنسا في القرن الماضي تناقض هذه المقولة، وإنما لأن رفاة يصوغ من خلال انطباعاته في باريس قضية القضايا في ظل الحكم التركي، وفي المجتمع المصري الزراعي البنيوي مند قرون بعيدة، ألا وهي قضية توزيع الضرائب وتحصيلها و « المكوس » وتعددتها وما يرتبط بهما من قسر واعتساف وكبت اقتصادي وغير اقتصادي، وقد أخذت هذه القضية صورتها المدمرة في ظل نظام الالتزام، ولم تتغير من حيث

الجوهر بعد إلغاء محمد علي للالتزام. بل إن نظام محمد علي الجديد (مسؤولية القرية الجماعية عن الضرائب واحتكار المحاصيل) قد أدى إلى أول هجرات جماعية من ريف مصر. وأياً كان الأمر فهذه هي « المادة » الوحيدة من مواد الدستور الفرنسي، التي يدعو رفاة صراحة إلى الأخذ بها، ويرى، وهو الشافعي، أن لها ما يبررها وفقاً لمذهب الإمام أبي حنيفة.

ويحمل رفاة شرح النظام السياسي الفرنسي، وما جد عليه بعد ثورة ١٨٣٠ مشيراً إلى أصوله الوضعية والفعلية فيقول: إن « أحكامهم القانونية ليست مستنطة من الكتب السماوية وإنما هي مأخوذة من قوانين أخرى، غالباً سياسي، وهي مخالفة بالكلية للشرائع وليست قارة الصروع، ويقال لها: الحقوق الفرنسية أي حقوق الفرنسية معصم على بعض » (ص ٨٤/٨٥).

وكان لثورة ١٨٣٠، التي عاشها رفاة في باريس قبل عودته، وقع عميق عليه، دعاه إلى تفصيلها في مقال خاص أضافه إلى كتاب الرحلة، وهو المقال الخامس: « في ذكر ما وقع من الفتنة في فرنسا وعزل الملك قبل رجوعه إلى مصر، وإعطاء دكرها هذه المقالة لأنها تعد عند الفرنسية من أطيب أزماتهم وأشهرها بل ربما كانت عندهم تاريخاً يؤرخ منه ».

ويلمس من هذا المقال وعياً ناشئاً بالقوى المحركة للثورة على نظام الملكية المطلقة ومعنى ممارسة الحرية السياسية وحرية التعبير في ظل النظام الدستوري الليبرالي. ومحور ثورة الفرنسيين عام ١٨٣٠ التي انتهت بدعم النظام الملكي الدستوري - كما يرى رفاة - هو خروج شارل العاشر على مبدأ الحرية، في أمة قد ألفت الحرية. « فلو أنعم في إعطاء الحرية لأمة هذه الصفة حرية، لما وقع في مثل

٢٩) يرتبط مطلب الحرية العربي في دهن رفاة حتى نهاية حياته بمفهوم العدالة، فراه يقول في كتابه « المرشد الأمين للسات والسين » (١٨٧٢). « وما نسميه بالعدل والاحسان يعرفون عه بالحرية والتسوية » « الأعمال الكاملة » بيروت ١٩٧٣، (١٥/٢)

هذه الحيرة، ونزل عن كرسبه في هذه المحنة الأخيرة، ولا سيما وقد عهد الفرنسيون بصفة الحرية وألقوها واعتادوا عليها وصارت عندهم من الصفات النفسية. وما أحسن قول الشاعر:

وللناس عادات وقد ألفوا بها

لها سنن يرعونها وفروض

فن لم يعاشرهم على العرف بينهم

فذاك ثقبيل عندهم وبعيصر

(ص ١٧٢/١٧٣)

فالملك ومؤيدوه من الورياء ورجال البلاط ورجال الدين قد خانوا «مذهب الحرية». فكان أن حرج عليهم «الحريريون» (الليبراليون) وحارسهم تحت «بيرق الحرية» (علم الجمهورية). ويلخص رفاة التعبير الأساسي الذي أدخل على الدستور الرسمي بعد الثورة، فيشير إلى أن الرأي قد استقر على تسمية الملك... «ملك المرساوية لا بملك فرنسا» (ص ١٧٨) «لهم يقولون. إنه ملك بإرادة ملتة وبتمليكهم له، لا أن هذه خصوصية خص الله سبحانه وتعالى بها عائلته من غير أن يكون لرعيته مدحلية، فظهر من هذا أن قوله بفصل الله معناه عندهم باستحقاقه لذلك بولادته ونسبه كما أن قوله ملك فرنسا معناه صاحب الأرض والسلطة عليها. وإلا فلو كان عبدنا لاستوت العبارتان فإن كون الملك ملكا باختيار رعيته له لا ينافي كون هذا صدر من الله تعالى على سبيل التفصيل والإحسان. ولا فرق عبدنا مثلا بين ملك العجم وملك أرض العجم.»

(ص ١٧٨/١٧٩)

إن تعاطف رفاة في هذا العرض وانتصاره الصريح لمريق المعارضة ولطام الحكم الدستوري، لا يعني - صراحة أو ضمنا - كما يذهب المعلقون - أنه يدعو إلى الأخذ به في البلاد الإسلامية. بل من الواضح من الاقتناس السابق ومن فقرات أخرى أن قضية «فصل الدين عن الدولة» كضرورة موضوعية حيوية في المجتمعات الحديثة وبالتالي في

البلاد الإسلامية، لا تلح عليه، فلا يرى رفاة مثلا في التفرقة السابقة بين «ملك فرنسا وملك الفرنسيين» تعارضا ما أو دلالة هامة في حالة البلاد الإسلامية. ولا جدال في أن رفاة يشرح فيما أوردنا بعباراته الخاصة «الفرق بين فكرة التفويض الإلهي وفكرة العقد الاجتماعي»^{٣٠} ولكن دون إدراك كامل بالتعارض التام بين الفكرتين، وليس هناك ما يؤيد القول: إنه يدعو إلى الأخذ بمفكرة العقد الاجتماعي في البلاد الإسلامية، وإنه ما أتى بالعبارة الأخيرة في هذا الكلام إلا لجرد الشرح وتقريب الفكرة إلى قرائه^{٣١} فهذا قلب تام لمعى العبارة، وهذا النحو في التفسير يحمل حديث رفاة أفكارا ونحليع عليه نظريات سياسية حديثة، لا تتفق ومضمون الخبرة والتطلعات التاريخية التي عبر عنها.

إن رفاة قدم إلى قرائه نظاما سياسيا متكاملًا يقوم على الحقوق الطبيعية وحقوق الإنسان، ودون إعجابه وحماسه لهذا النظام ما استغاص في عرضه هذا العرض الثاقب. وبالرغم من ذلك فهو لا يتحدث عن هذا النظام كنموذج للنقل والاقتناس، وما كان له أن يكرر في ذلك دون توفر أدنى أسباب ومقومات هذا الفكر في البلاد الإسلامية في ذلك الوقت. وإنما يتحدث رفاة عن هذا النظام كنموذج حضاري آخر مغاير في أصوله للنموذج الإسلامي، وكنموذج يحقق لأصحابه - رغم ذلك - «العدالة» و«الحرية» و«العمران».

ومهما يكن من أمر فهذا العرض السياسي الذي قدمه

٣٠) انظر د. محمود مهدي حجازي. أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه «تحليس الإبرير» القاهرة ١٩٧٤، ص ٤٣

٣١) المرجع السابق، ص ٤٤

وما نلاحظه على دراسة الدكتور محمود مهدي حجازي للفكر السياسي عند الطهطاوي، على ما تتسم به من عناية فائقة وعلى ما ندله فيها صاحبها من جهد، أنها تمحى إلى تحميل نصوص رفاة الكثير من الأفكار الإصطلاحية والطريات السياسية الحديثة وتناق في استنتاجاتها وفقا لذلك وتطل هناك هوة فاعرة تفصل بين نصوص رفاة وبين النتائج الطرية التي يذهب إليها الباحث

رفاعة في كتاب الرحلة يمثل أول محاولة «لتأصيل الفكر السياسي في العالم العربي»^{٣٢}، فإن تقديم هذا النظام السياسي وحده يتضمن دعوة إلى التفكير والبحث فيما هو قائم ومألوف وما يجب أن يكون، وعن طريق الاحتكاك بهذا النظام الغربي بدأ التفكير من جديد في نظام الحكم الإسلامي والسؤال عن طبيعته وأحكامه وأصوله الأولى وقيوده، وهو ما ملمسه بوضوح في مؤلفي رفاعة: «ماهيج الألساب المصرية» (١٨٦٩) و«المرشد الأمين، للنسات والبنين» (١٨٧٢).

الترجمة الحضارية:

يواجه رفاعة مشكلة التعبير في نقل الطواهر الحضارية العربية، وفي تقديم «العلوم المفقودة» في البلاد الإسلامية. ولا غرابة أن يعد «الترجمة» لذا «علما» من بين «العلوم والفنون المطلوبة» (ص ١٠)، فيقول في مقدمة الرحلة: «فن الترجمة، يعني ترجمة الكتب، وهو من الفنون الصعبة، خصوصا ترجمة الكتب العلمية، فإنه يحتاج إلى معرفة اصطلاحات أصول العلوم المراد ترجمتها، فهو عبارة عن معرفة للسان المترجم عنه وإليه والفن المترجم فيه» (ص ١١) بهذه العبارة يحدد رفاعة شروط الترجمة ويبدأ مرحلة هامة جديدة في قصة النقل والترجمة إلى العربية في العصر الحديث، هذه القصة التي لم تكتب بعد^{٣٣}. وتدعوه الترجمة التي يمارسها في كتاب الرحلة بالمعنى الشامل لكلمة ترجمة والتي اتخذها مادة لتخصصه في باريس، تدعوه إلى طرق أبواب جديدة من التطوير والمقاربة:

من ذلك حديث رفاعة عن التفاوت في الأساليب اللغوية بين الفرنسية والعربية وبالتالي في الدوق الأدبي والقيم الجمالية.

فالفرنسية كما - يقول «من أشيع الألسن وأوسعها، بالنسبة لكثرة الكلمات غير المترادفة، لا بتلاعب العبارات والتصرف فيها، ولا بالمحسّنات البديعية اللفظية، فإنه خال عنها، وكذلك غالب المحسّنات البديعية المعنوية، وربما

عد ما يكون من المحسّنات في العربية ركازة عند الفرنسيين، مثلا: لا تكون التورية من المحسّنات الجيدة الاستعمال إلا نادرا فإن كانت فهي من هزليات أدبائهم، وكذلك مثل الجناس التام والناقص فإنه لا معنى له عندهم وتذهب طرافة ما يترجم لهم من العربية مما يكون مزينا بذلك» (ص ٥٩/٦٠).

والفرنسية مدخل رفاعة إلى «العلوم والفنون المفقودة»، ومن الطبيعي أن ترتبط هذه العلوم والفنون في فكره باللغة التي تعرف بها عليها، وأن يرى في الفرنسية أداة ووسيلة طيبة لنقل هذه العلوم ونشرها، وليس غريبا أن يتأمل رفاعة قضية «اللغة» من الوجهة الوظيفية أي كأداة «للعلوم النقلية» وكوسيلة من وسائل الاتصال ونقل المعلومات:

«ومن حملة ما يعين الفرنسيات على التقدم في العلوم والفنون سهولة لغتهم وسائر ما يكملها، فإن لغتهم لا تحتاج إلى معالجة كثيرة في تعلمها، فأني إسان له قابلية وملكة صحيحة يمكنه بعد تعلمها أن يطالع أي كتاب كان، حيث إنه لا التباس فيها أصلا، فهي غير متشابهة. وإذا أراد المعلم أن يدرس كتابا لا يحب عليه أن يحل ألفاظه أبدا، فإن الألفاظ مبنية بنفسها.

وبالحيلة فلا يحتاج قارئ كتاب أن يطبق ألفاظه على قواعد أخرى بدائية في علم آخر، بخلاف اللغة العربية مثلا، فإن الإنسان الذي يطالع كتابا من كتبها في علم من العلوم يحتاج أن يطبقه على سائر آلات اللغة، ويدقق في الألفاظ ما أمكن، ويحمل العبارة معاني بعيدة عن ظاهرها» (ص ١٣١).

«وأما كتب الفرنسيين فلا شيء من ذلك فيها، فليس لكتبها شروح ولا حواش إلا نادرة... فالتون وحدها من

(٣٢) المرجع السابق، ص ٤١

(٣٣) من الأبحاث الرائدة في هذا المجال بحث الدكتور جمال الدين الشيال «تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي» مصر ١٩٥١ ورسالة الدكتور لطيفة الريات «حركة الترجمة الأدبية من الإبحارية إلى العربية في مصر ما بين ١٨٨٢-١٩٢٥ ومدى ارتباطها بصحافة هذه الفترة» (رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة القاهرة، كلية الآداب يونيو ١٩٥٧)



باريس، كشك المور

وقضية تراكم التراث النحوي العربي واستقلاله عن الحاجات التعليمية وعن حاجات الاستخدام العملي. ويتطرق رفاة إلى ما كان راسخا في عصره - وما زال من مقومات الفكر السليبي - بأن لا علم بدون معرفة اللغة العربية، فيشير إلى أن لكل لغة «أحروميته» واصطلاحها»:

«... فحينئذ ليست اللغة العربية هي المقصورة على ذلك، بل كل لغة من اللغات يوحد فيها ذلك... من الجهل أن يقال إنه (العالم بلغة أخرى) لا يعرف شيئا بدليل جهله باللغة العربية..» (ص ٦١).

فالعالم - كما يقول - هو «الملكمة ولا يرتبط بلغة بعينها» (ص ٦١).

وتدفعه خبرته العلمية الوضعية الجديدة إلى نقد ما يسمى بعلوم العربية، وإلى الشك فيما يصنف على هذه العلوم من أهمية بالغة:

«والظاهر أن هذه العلوم حديرة أن تسمى مباحث علم

أول وهلة كافية في إفهام مدلولها، فاذا شرع الإنسان في مطالعة كتاب في أي علم كان تفرغ لفهم مسائل ذلك العلم وقواعده من غير محاكمة الألفاظ، فيصرف سائر همته في البحث عن موضوع العلم... من غير أن يطرأ إلى إعراب العبارات، وإحراء ما اشتملت عليه من الاستعارات والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة للتحييس وقد خلط عنه، وأن المصنف قدم كذا، ولو أخره كان أولى... ونحو ذلك» (ص ١٣١/١٣٢).

يعيب رفاة على معاصريه من أهل العربية الاستغراق في تفصي «المنى» دون «المعنى»، فهم يقرؤون من أجل «محاكمة الألفاظ» ومن أحل التصويب والتحطئة حسب قواعد الصنعة المعيارية، ومن أحل التحريج والمماكة، ومن ثم انحصر الفكر والعلم في قيود اللغة وأحكامها النمطية، وفي دائرة الجدل اللفظي والذهني... وهكذا أبرز هذا الاحتكاك الحصارى قضية اللغة والعلم



باريس . المعرض الدائم

التعبير حتى يمكن لكل الناس الورود على حياضه» (ص ٥) ولهذا لم يتقيد أحيانا بسلامة الأسلوب العربي، ولم يلترم أوضاع اللغة العvisحة، ولكنه وجه همه إلى أن يرسم صورة واضحة مفهومة مما رأى وحصل وأن يزيد في ثروة قومه الثقافية والاجتماعية ... (ص ١٥). ٢٤ ولا شك في بواعث رفاة التنويرية والتعليمية، بل هي عصب كل ما خطه من مؤلفات. وكتاب الرحلة بطبيعة موضوعه موجه إلى جمهور عام، أو تعبیر العصر إلى الخاصة و «العام» على حد سواء. ولكن من العسير أن نصدق أن رفاة وهو الشيخ الأهرري قد تجاوز عن قصد «أوضاع اللغة العvisحة». ثم إن هذا التفسير الاعتذاري لا يوضح لنا

العربية فقط، فكيف يكون كل من الشعر والقريض والقافية علما مستقلا برأسه وكل من الحو والصرف والاشتقاق علما رأسه ...» (ص ٦١).

والواقع أن كتاب «الرحلة» يشكل نموذجا أدبيا فريدا عظيم الدلالة إذ يجمع بين التأليف والترجمة. ومن الترجمات المباشرة مواد الدستور الفرنسي التي أشرنا إليها والبدء المعنوية «بنصيحة الطبيب»، وبعض الرسائل الموجهة إلى رفاة وغير ذلك من فقرات أخرى قصيرة متفرقة مأخوذة عن الصحف الفرنسية وغيرها من المراجع.

ويواجه رفاة في هذه الترجمة الحضارية - كما أشرنا - صعوبات جمة، سواء في النقل المباشر عن الفرنسية أو في «وصف» الظواهر ومشاهد الحياة الغربية، وفي تقديم العلوم والفنون الجديدة. ويفسر الأستاذ محمد خلف الله هذه الصعوبات مشيرا إلى أن المؤلف قد أخذ نفسه في كتاب الرحلة بـ «سلوك طريق الإيجاز وارتكاب السهولة في

(٣٤) محمد حلف الله أحمد، معالم التطور الحديث في اللغة العربية وآدابها الجزء الأول - القاهرة ١٩٦١ ص ١٥
ولا يختلف تفسير الأستاذ عمر الدسوقي عن ذلك كثيرا (انظر «محاضرات عن نشأة النثر الحديث وتطوره»، القاهرة ١٩٦٢، ص ٢٨).

الجملة الصعوبات التعبيرية التي واجهت المؤلف في هذه رحلة المبكرة من النقل الحضاري.

ولهذه المشكلة شقان مترابطان: أولاً لغة التأليف المألوفة في عصر رفاعة، وثانياً الموضوع الذي يتناوله رفاعة، وهو موضوع جديد غير مألوف في الكثير من جوانبه على وسائل التعبير التقليدية وأساليبه في عصره.

وأكثر ما نلمس أساليب الفصحى التقليدية (أساليب الإنشاء) في كتاب الرحلة في المقاطع «التعبيرية» و«الإيحائية»، أي في تلك التي تفيض فيها مشاعر الكاتب فيستفيض فيها في الحديث، وفي تلك التي يعبر من خلالها عن موقفه من المشاهدات والأحداث. وفي الفقرات التي يتوجه فيها بحديثه إلى القارئ منها أو داعياً، شارحاً أو مؤكداً. في هذه المقاطع تأخذه نزعة البيان والإفصاح، فيجئ إلى السجع ويحفل بالمحسنات اللفظية، وكثيراً ما ينتقل الحديث في هذه الفقرات من الثر إلى الشعر للبيان أو التثيت.

أما في المقاطع «الوصفية» من الكتاب فلمس بوصوح تأثير العامية في الألفاظ والتراكيب، وليس هذا عريباً على لغة التأليف في عصر رفاعة وفي العصور السابقة عليه. ويكفي أن نصف تاريخ الجبرتي حتى نتبين ما اتسمت به لغة الثر في ذلك العصر من تداخل ألفاظ العامية وقوالها في أساليب الفصحى ومن ضعف الحس اللغوي وعقمه، وقد وُصف أسلوب الجبرتي بأنه أسلوب شعبي يقترب من «اللغة الدارجة في بعض الظروف» وهو «يرسل الكلام لإرسالاً كما أرسلته العامة أو صاعته الحادثة»^{٣٥}

فالجبرتي، رغم أنه من علماء زمانه ومن حملة الذوق الفني والأدبي في عصره، يجري قلمه دون تحفظ أو حرج بما تأتي به الحوادث والوقائع اليومية، متمثلاً بحس العامة بها، ممفعلاً بما تحمله من خبر أو شر ومستخدماً ألفاظ وتراكيب العامية والتركية وإن ارتفع في بعض الفقرات، خاصة في «التراجم» إلى الفصحى^{٣٦} (ومن العسير أن نتخيل سفر الجبرتي وقد صب ما يحويه من «جليل الأمور ووضيعةا» ومن أخبار

الخاصة والعامية في قوالب النثر الفني حينئذ دون أن يفقد أهم السمات التي جعلت منه مرجعاً فريداً يصور حياة عصره أصدق تصوير).

كان هذا «الأسلوب الشعبي» أو هذا الأسلوب الذي يميل في جوهره إلى العامية وإن ارتفع في الطاهر أو ارتفع أحياناً إلى الفصحى هو الأسلوب الطبيعي المألوف لتناول شؤون الحياة الحاضرة في عصر الجبرتي وفي القرون السابقة عليه^{٣٧}. فاللغة الرسمية أي لغة الدواوين هي التركية، والفصحى هي لغة العلوم الأزهرية ولغة النظم ولغة الرسائل والمحاورات الإحوائية (من تهنئة أو تعزية ومن عتاب أو مدح وما إلى ذلك) أما لغة الحياة والاحتجاج فهي الدارجة. بمعنى آخر: إن تأثر رفاعة في «كتاب الرحلة» بأساليب العامية أمر طبيعي، وليس مرده سعي المؤلف إلى التيسير وإن صح هذا المسمى. على أن رفاعة بمحاولته تطويع اللغة للتعبير عن الحياة اليومية وعن المظاهر الحضارية وعن المعاني والمقاصد الجديدة، وبمحاولته تقريبها إلى الفهم العام يصع أولى لسات النهضة اللغوية والأدبية الحديثة وراه بالفعل في «كتاب الرحلة» بفضل هذا الجهد وبفصل المادة الجديدة التي يعرضها يتخلص إلى مدى بعيد من افتعال النثر الشائع والتوائه في عصره.

ولعل الهوة العميقة التي تفصل موقف الاتصال الاجتماعي أو اليومي عن موقف الاتصال بالفصحى هي التي دفعت رفاعة في أحد مؤلفاته التالية إلى القول بأنه لا مانع «أن يكون

(٣٥) انظر مقدمة «مغائب الآثار في التراجم والأخبار» تحقيق وشرح حس محمد حوهر وعد الفتاح السرحاوي والسيد إبراهيم سالم الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٨، ص ٨-٩.

(٣٦) لم تدرس حتى الآن لغة الجبرتي دراسة شاملة وما زالت المحاولة الأولى في هذا الباب من أهم المحاولات وإن اقتصرنا على المحدثات

Alfred von Kremer, Beiträge zur arabischen Lexikographie, Wien 1883/84

(٣٧) انظر مثلاً كتاب الشيخ عبد الله الشرقاوي، شيخ الجامع الأزهر، المسمى «تحفة الساطرين في من ولي مصر من الولاة والسلاطين» الذي وصمه عقب حروب الحملة الفرنسية من مصر وهو مؤلف في التاريخ ويبين بوصوح كيف استعصت لغة التأليف في غير موضوعات الفقه والدين.

لها (لغة الدارجة) قواعد قريبة المآخذ تضبطها وأصول على حسب الإمكان تربطها ليتعارف أهل الإقليم حيث نفعها بالنسبة اليهم عميم، وتصف فيها كتب المذاهب العمومية والمصالح البلدية، وأما الزينة الحقيقية للدول الإسلامية... فهي معرفة لسان العرب الصحيح والحصول على ملكة التكلم بكلامه الفصيح»^{٣٨}.

اللغة في منظور رفاة الجديد ليست غاية، وإنما أداة، أو كما يقول «آلة للعلوم الحقيقية، عقلية أو نقلية»^{٣٩}. ويرى رفاة أن «صناعة» الفصاحة والدلالة من «أشرف الفضائل وأعلاها درجة» (ص ٣، ٤) ويضيف قائلاً:

«والمشهور منها أشرف من المظوم، لأن الإبحار إنما اتصل بالمشهور دون المنظوم وأرباب الطم أكثر من كتاب النثر... وليس ذلك إلا لوعورة مسالك النثر وبعد ماله...»^{٤٠}.

هذا الحديث هو أيضاً صدى للحاجات الجديدة التي تلح على رفاة. فلا حاجة للنهضة التي يعبر عنها نظام محمد علي إلى صناعات الطم، وإنما حاجتها إلى المترجمين والكتاب القادرين على نقل ونشر العلوم والمعارف الجديدة وبالتالي إلى إحياء اللغة. ولذا يقول رفاة أيضاً إن «الكثافة غير معرفة النحو والعربية»^{٤١}، فن يحترف «الكتابة والإشياء» «مكلف أن يخوض في كل معنى من المعاني لأن كلامه يمر على أسماع شتى، من خاصة وعامة، ودوي أفهام ذكية، وينبغي أن تكون مفردات ألفاظه مفهومة لأنها إن لم تكن كذلك، فلا تكون فصيحة، وأن تكون مركباته مما تفهمه الخاصة والعامة، ما لم يكن مقصوداً للخاصة، فإنه يتفاوت بدرجات من خوطب به»^{٤٢}.

وهكذا تبرر قضية اللغة وقضية الإدراج اللغوي في العربية لأول مرة في العصر الحديث وتدخل دائرة الوعي العربي في صورتها الجديدة تحت إلهام حاجات العصر والنهضة. وواضح من الاقتباسات السابقة أن رفاة لا يواجه هذه القضية من منظور نظري، وإنما من خلال الممارسة، تدفعه إليها الحاجة إلى نقل «العلوم والفنون والصنائع» والحاجة إلى

نشر هذه المعارف بين أبناء الشعب عامة. فرفاعة لا يعرف القليل أو الكثير عما سمي فيما بعد بقضية «اللغة العربية بين خصومها وأنصارها».

ونلخص ما سبق فقول: إن الكثير من الميادين التي يتطرق إليها رفاة في «تلخيص الأبرر» من ميادين العامة، أي من تلك التي اقتصر التعبير عنها في العربية أو كاد التعبير عنها يقتصر منذ قرون طويلة على العامة (كالموضوعات المتعلقة بالملبس والمسكن وأمور الحياة اليومية)، هذا إلى جانب الكثير من الطواهر الجديدة الغريبة على لغة التعبير الفصحى والدارجة على حد سواء (كالنظام السياسي الدستوري ومصطلحات العلوم والفنون ومظاهر الحضارة الحديثة).

وقد سلك رفاة في سبيل تذليل هذه الصعوبات (في «تلخيص الأبرر») مسالك عدة، فاستعان على ذلك بالألفاظ العربية القديمة واشتقاق الكلمات والتعريب عن الفرنسية، واستخدام ما هو شائع متداول في عصره من ألفاظ معربة، وبالقل عن العامة وكثيراً ما كان يلجأ إلى وصف المقصود بالمصطلح الأجنبي دون أن يضع مقابلاً له^{٤٣}.

ومهما كان الأمر، فكتاب الرحلة يقوم على الإشياء والترجمة في نفس الوقت، ويفتح للغة ميادين الاجتماع والعلوم. هذه الميادين التي هجرتها منذ قرون، ويؤكد تحت تأثير العلوم الوضعية والمعارف الجديدة أن اللغة وسيلة لا غاية تقصد لذاتها، وإن لم يتحرر المؤلف كلية من قيود

(٣٨) أبواب توبيق الخليل في أحبار مصر وتوثيق بني اسميل، الجزء الأول، القاهرة ١٨٦٨، ص ٥١٥.

(٣٩) المرشد الأمين - الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٢١.

(٤٠) المرشد الأمين - الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٤٠٣.

(٤١) المرشد الأمين، ص ٤٠٢.

(٤٢) المرشد الأمين، ص ٤٠٤/٤٠٥.

(٤٣) انظر تفصيل ذلك في كتاب «رفاعة رافع الطهطاوي» تأليف أحمد أحمد بدوي، القاهرة ١٩٥٩، الطبعة الثانية ص ٢٦٣-٢٩٥، وكذلك في

مقال

J Heyworth-Dunne, Rifa'ah Badawi Rāfi' at-Taḥṭāwī, BOAS, Vol 10, Part 4, pp 406-415

سبق الأدبي التقليدي في عصره. ومن الواضح أن دوافع رفاة هي دوافع تربوية تنويرية، فهو يضع كتابه - كما يقول في المقدمة - لكل الناس، ولا غرو فأهم ما تبرزه وتعبّر عنه هذه الترجمة الحضارية التي يقدمها رفاة في «كتاب الرحلة» هو الحاجة إلى تخطي المواع والحواجز الرهبة التي تفصل بين الخاصة والعامة، وبالتالي الحاجة إلى تخطي تلك الدائرة المغلقة التي مورس فيها العلم في المعاهد الدينية بعيدا عن مجالات الحياة وتخطي الحيز الصيق الذي اقتصر عليه العلم في الشرق.

المظاهر الحضارية:

في «تخليص الإبريز» ينتقل المؤلف من موضوع إلى موضوع ومن فن إلى فن ومن طاهرة إلى أخرى، وحين ينتهي إلى «الخاتمة» نحس أن «كتاب الرحلة» لم ينته بعد، وكأنه مقدمة لسفر كبير، فأكثر ما يطالعا في «كتاب الرحلة» هو طموح المؤلف الموسوعي أو شبه الموسوعي. رفاة في الأعم أشبه بسائح يمر في أروقة معرض أو متحف من المتاحف، ولكثرة ما تقع عليه العين من «عرائث وعجائب» لا يسهه أو ليس بوسعه إلا أن يقتصر منها الأسماء والعناوين وأن يلحق بها بعض الشروح، فهو يملأ صفحات طويلة من مؤلفه بقوائم لفروع العلم والمعرفة (ص ١٠/١١، ص ١٨٨) وبأسماء المعاهد والجمعيات العلمية والأدبية (ص ١٣٨-١٤٣) وأسماء المكتبات والمتاحف والحدائق العامة (ص ١٣٤/١٤٥) ودور «الملاهي» (ص ٩٦/٩٧) ووسائل الاتصال والمواصلات (ص ١٢٥) ... إلى غير ذلك من الأسماء والمصطلحات والإشارات والنبد والإحصاءات^{٤٤} ويقول رفاة في ذلك: «وبالجملة فلا يمكن وصف مدينة باريس مع تفصيل علومها وفنونها إلا أنه يمكن التعبير عن ذلك إجمالاً كما ذكرناه» (ص ١٤٦).

ويقدم رفاة لما يعرضه من المظاهر والطواهر ويعلق عليها بعبارات متشابهة تكاد تسير على نمط واحد. مثال ذلك

«فلذا نظرت بعين الحقيقة رأيت سائر هذه العلوم المعروفة معروفة تامة لهؤلاء الإفرنج ناقصة أو مجهولة بالكلية عندنا، ومن جهل شيئا فهو مفتقر لمن أتقن ذلك الشيء» (ص ١٢).

«اعلم من المركز في أذهان هؤلاء الطوائف محبة المكسب والشعف به ... ثم إن أعظم التجارات وأشهرها في باريس معاملات الصيارفة (ص ١٢٣).

«ولندكر محامع العلماء والمدارس المشهورة وخرائن الكتب ونحو ذلك لتعرف به مزية الإفرنج على غيرهم ...» (ص ١٣٤)

«ومن الأشياء التي يستفيد منها الإنسان كثير الفوائد الشاردة، التذاكر اليومية المسماة الجرنالات جمع جرنال ...» (ص ١٤٤)

والمطور الذي يوحه رفاة في عرصه لأوجه المدنية الأوروبية هو غياب هذه الأوجه أو ما هي عليه في مصر وما يجب أن تكون عليه، أو هو ما هو شائع عنها من أحكام خاطئة. وهو يطر إلى الحضارة الأوروبية كمجموعة من المظاهر الحضارية، وتعليقه لها تعليل عام، لا يتجاوز عادة السمات إلى تحليل المقومات والسبب الاجتماعية، على أنه يأخذ منها موقف الناقد الاجتماعي وموقف التأمل في أسباب الرقي والتأخر، ويقيسها في النهاية بموارين المصلحة العامة ومعايير الأخلاق.

والصورة التي تنطع في ذهن رفاة عن المجتمع الفرنسي - بالمقارنة بالمجتمع المصري - هي صورة مجتمع حركي علماني متعدد المظاهر، لا يرتكن إلى الموروث ولا يكتفي بالموجود، ولا يقوم على التسلط، وليست الحدود فيه بين الخاصة والعامة - الحدود الثقافية والاجتماعية والمادية - حدودا فاصلة قاطعة.

ومن أركان هذا المجتمع النظام السياسي الدستوري

(٤٤) تدو حادية الأرقام والإحصاءات على الرحالة العرب إلى أوروبا في القرن الماضي بصورة أوضح من كتاب فارس الشدياق «كشف المحاسن عن مونا أورونا» (١٨٥٤).

ومؤسسات الرعاية الاجتماعية والصحية. ولكن هذه الصورة يشوبها الكثير من الطلال، فإريس وإن كانت - كما يقول رفاعه - «أحكم سائر بلاد الدنيا» و«أثينة فرنساوية» إلا أنها «كباقي مدن فرنسا وبلاد الإفرنج العظيمة مشحونة بكثير من العواش والدع والاختلالات» (ص ٥٧).

وعلى الرغم من تقدم الفرنسيين في العلوم التطبيقية، إلا «أن لهم في العلوم الحكيمة حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية» (ص ١٣١). وعلى هذا النحو يقيد رفاعه «أحكامه الحماسية».

مظاهر الحضارة والتقدم هي أيضا في مطور رفاعه من أسباب الحضارة والتقدم. ويميل رفاعه إلى إرجاع الكثير من هذه المظاهر إلى الحصائص والسمات النفسية للشعب الفرنسي مثل الغرام بالحرية والميل إلى التغيير والحد في الكسب وحب المعرفة:

«ثم إن الفرنسيين يميلون بالطبيعة إلى تحصيل المعارف ويتشوقون إلى معرفة سائر الأشياء، فلدلك ترى أن سائرهم له معرفة مستوعبة إجمالا لسائر الأشياء، فليس غريبا عنها، حتى إنك إذا حاطته تكلم معك بكلام العلماء، ولو لم يكن منهم. فلدلك ترى عامة فرنساوية يبحثون ويتعارفون في مسائل عويصة...» (ص ١٣٢)

والفرنسيون بالقياس يبحثون في أصول الأشياء ولا يعرفون الاكتفاء والتوقف:

«وليسوا أسراء التقليد أصلا، بل يحون دائما معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه، حتى إن عامتهم أيضا يعرفون القراءة والكتابة، ويدخلون مع غيرهم في الأمور العميقة...» (ص ٥٣).

وتختلف المكااة الاجتماعية للصناع والحرفيين في فرنسا عنها في مصر:

«وسائر العلوم والفنون والصناعات مدونة في الكتب، حتى الصناعات الدنيئة فيحتاج الصائغي بالضرورة إلى معرفة القراءة والكتابة لإتقان صنعته، وكل صاحب فن من الفنون

يجب أن يتدع في فنه شيئا لم يسبق به أو يكمل ما ابتدعه غيره...» (ص ٥٢).

وبالمثل ففهوم العلم ولقب عالم يختلفان في فرنسا عنهما في الشرق الإسلامي.

«ولا تنوهم أن علماء الفرنسيين هم القسوس لأن القسوس إنما هم علماء في الدين فقط. وقد يوجد من القسوس من هو عالم أيضا... فإذا قيل في فرنسا هذا الإنسان عالم لا يهم منه أنه عالم في دينه بل أنه يعرف علما من العلوم الأخرى...» (ص ١٣٣)

ويلم رفاعه بشيء من أخلاقيات المجتمع الوردجوازي الصاعد في فرنسا وجنوحه إلى الحرص الشديد والاقتصاد وسعيه الدائب إلى التوسع «ومضاعفة الثروة». ويعدده عن الإسراف في المطهر. ويقول رفاعه في شيء من الدهشة عن هذه الوردجوارية الفرنسية.

إنهم رعم غناهم «لا يرصون بقول الشاعر: ولا فخر إلا بالنوال وبالعطا... وليس بجمع المال عز ولا فخر بل يحرصون على الأموال ويسلكون سبيل الحرص، زاعمين أنه يريد في الأوراق، ولا يقتدون بقول الشاعر:

وليس يزاد في ورق حريص
ولورك العواصف كي يزادا»
(ص ١٢٦/١٢٧)

وإن اختلف مفهوم هذه الوردجوارية عن المفهوم العربي المتوارث، فإن رفاعه في النهاية لا يسعه إلا أن يسجل إعجابه ببعده رجال الدولة في فرنسا عن الإسراف في المطهر و«عدم تعلقهم بالأشياء المقتضية للمصاريف» (ص ١٣٧)، ويوجه نقده في هذه الفقرة صريحا: «فاظر الفرق بين باريس ومصر حيث إن العسكري في مصر له عدة خدم» (ص ١٢٧).

المجتمع الفرنسي أو الباريسي - كما يراه رفاعه - مجتمع دنيوي، «ليس له من دين النصرانية غير الاسم» (ص ١٢٨)، وفي هذا الإطار يضع رفاعه الفنون الأوروبية من مسرح



الشفرة الخارجية (تراس) لمقهى على شارع رئيسي حوالي عام ١٨٦٩

هذا هو المدخل العام الذي منه تعرف المثقفون العرب لزمن طويل على الفنون المسرحية والأدبية الغربية والذي برروا به نقلهم لهذه الفنون ومحاكاتهم لها، وإن اختلط التأكيد على المقاصد التربوية أيضا بالتحذير مما قد تحمله هذه الفنون من عناصر الغواية والضلال، أو كما يقول رفاعه نفسه: «ولو لم تشتمل التياتر في مراسا على كثير من الزعات الشيطانية لكات تعد من المضائل العظيمة الفائدة» (ص ٩٧).

يقدر رفاعه من هذه الفنون العربية أيضا جوابها الجمالية والفنية:

«واللاعون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة»، «ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يديه من التوريات في اللعب وما يجاوب به من التشكيت والتشكيت لتعجبت عاية العجب» (ص ٩٥/٩٦).

وعن الرقص العربي يقول رفاعه:

«وقد قلنا: إن الرقص عندهم من من الفنون، وقد أشار إليه

وموسيقى ورقص وبفسرها. ولكي يقدم رفاعه فنون المسرح يؤكد أن لها مقاصد تربوية وتعليمية:

«اعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعاشية لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقصون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب، ويتفننون في ذلك تفننا عجيبا.

فن محال الملامهي عندهم محال تسمى التياتر، بكسر التاء المشددة وسكون التاء الثانية، والسبكتاكل وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عرا عجيبة... فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكهم فيها من المبكيات» (ص ٩٥).

فنون المسرح «هي جد في صورة هزل» وغايتها العرة والاعتبار. ولا شك أن التأكيد على هذا الجانب يرفع من شأن هذه الفنون ويقدم التبرير الضروري لها في مجتمع يجهل هذه الفنون أو يضمها مواضع المذمومات، على أن



مقهى بلوفار (شارع) مونتمار حوالى عام ١٨٦٩

ما هو شائع متداول في الشرق العربي من أحكام وتصورات عن المرأة الأوروبية والمرأة عامة، ويعلي من قدرات ومواهب المرأة فهي لا تقل عن قدرات ومواهب الرجل:

« فإن للنساء تآليف عظيمة، ومنهن مترجمات للكتب من لغة إلى أخرى مع حسن العبارات وسكها وحودتها ومنهن من يمثل بإنشائها ومراسلاتها المستغربة، ومن هنا يظهر لك أن قول بعض أرباب الأمثال: جمال المرء عقله وجمال المرأة لسانها، لا يليق بتلك البلاد فانه يسأل فيها عن عقل المرأة وقريحتها وفهمها ومعرفتها» (ص ٦٨)
(المقال بقية، وفيه عرض لكتابات لين عن « المصريين الحديثين »)

(٤٥) انظر سهر القلماوي. المرأة في مؤلفات رفاة الطهطاوي، في مهرجان رفاة رافع الطهطاوي، القاهرة ١٩٥٨، ص ٤٧-٨٩.
لويس عوض المؤثرات الأحيية في الأدب العربي الحديث، الجزء الأول « قصة المرأة » القاهرة ١٩٦٢ ص ٧-١٩.
محمد مهدي حجازي. أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي. القاهرة ١٩٧٤، ص ٨٢-٨٩.

لمسعودي في تاريخه المسمى: مروج الذهب، فهو نظير لمصارعة في موازنة الأعضاء... وما كل راقص يقدر على فائق حركات الأعضاء، وطهر أن الرقص والمصارعة رجعها شيء واحد يعرف بالتأمل، ويتعلق بالرقص في رانسا كل الناس، وكأنه نوع من العياقة والشلبنة لا من لفسق، فلذلك كان دائما غير خارج عن قوانين الحياء، بخلاف الرقص في أرض مصر فانه من خصوصيات النساء، لأنه لتهييج الشهوات...» (ص ٩٨)
يتطرق رفاة في مجال عرضه لأوجه الحضارة في فرنسا لى قضية المرأة، فيعرض لأول مرة للمرأة الأوروبية في مجال العمل والعلم والاجتماع.

قد كتب في هذا المجال الكثير^{٤٥}، ولرفاعة دون شك ضل الريادة في طرح هذه القضية من مختلف جوانبها تعليم المرأة والاختلاف بين المرأة والرجل ومشكلة السفر للاختلاط...، وعلى الجملة فهو يقدم من خلال قرات « كتاب الرحلة » صورة للمرأة الفرنسية يعارض بها



حيول من ناماريا ، حوب ألمانيا ، عن كتاب الأحصنة الملكية من اعداد هر يواخيم ارملر ، دار نشر بروكلمان ميونيخ ١٩٦٦

من عالم الحصان

دعاء حصان

ولا تقطع ذيلي، فهو سلاحي الوحيد ضد الذباب
والعوض. وعندما تأتي النهاية، يا سيدي العزيز، عندما
لا يمكنني أن أكون نافعا لك، لا تركني للجوع والبرد،
ولا تسعني. لا تعطني لسيد غريب يعذبني ببطء حتى
الموت ويدعني أهلك جوعا. كن عطوفا معي، سيدي
ومولاي، وهيء لي موتا سريعا رحيمًا، يكافئك الله على
صنيعك في الدنيا والآخرة. اسمع مني هذا الرجاء، ولا
تعتقد أنني يعورني التبجيل عندما أدعو باسمه، ذلك الذي
ولد في إسطنبول (يقصد السيد المسيح) . . . آمين!
(من إسطنبول قديم في إنجلترا)

أعطني ما أطعمه وما أشربه، وتكفل بي، وعندما ينتهي
عمل اليوم امنحني المأوى . . . مرقدًا نظيفًا، ومكانا في
الإسطنبول لا يضيق بي. تحدث معي يكن صوتك لجامي،
وكن طيبا معي أحدمك بسرور اعظم. لا تشد اللجام دون
داع ولا تلجأ الى السوط عندما يصعد بنا الطريق الى أعلى.
لا تتركزني عندما أسيء فهمك، ولكن أعطني الوقت لكي
أفهمك. لا تعتقد أنني أعصاك إذا لم أجب رغباتك. فقد
تكون مشدات السرج في غير موضعها أو يكون شيء ما
بحوافري. افحص أساني عندما أرعب عن الأكل فربما
يؤلني أحدها، انك تعرف هذا الألم. لا تحكم الزمام،

برنارد جيميك

سيكولوجية الحصان

في القرن الماضي، حيث كانت له أهمية كبرى في الجيش
العصري في ميدان القتال.
في عام ١٩٠٤ أثار الحصان الذكي المسمى «هانس»
لصاحبه: فون أوستن Von Osten، دهشة الناس في
ألمانيا وغيرها.
نعم، إنه لم يكن يستطيع القراءة والحساب، والإجابة
على الأسئلة، إلا أنه تعلم لغة ضرب الحوافر على الأرض.
تعلم هذا الحصان من صاحبه فون أوستن بواسطة التربية
المتقنة، أن يفهم الإشارات، فيضرب بحوافره على

الحصان هو الحيوان المنزلي الوحيد - بعد الكلب - الذي
يستفيد الإنسان من قواه العقلية والنفسية، ومع أن
الإنسان يعيش مع الحصان منذ آلاف السنين، فإنه لم
يهتم بسلوكيته، وحالته النفسية.
وفي الكتب الشهيرة لترويض الحصان، الصادرة في القرن
الـ ١٨، لا نجد سوى إرشادات وتعليمات تتضمن كيفية
تعليم الحصان الركض والساق، وتثقيفه ثقافة جسمية
صحيحة.
كذلك كان الحال فيما يتعلق بتدريب الحصان عسكريا



أحصنة عربية عن كارل د رسوان وارسولا حوتمان أحصنة عربية دار نشر هرلوت بمدينة فينتر تور سويسرا (مدون سنة)



نفس، حسب رغبته، وعدد المرات التي أوعز بها إليه.
حديقة بلوك أحصنة السيد كرال كرال Karl Krall
التي يريد تعليمها الكتابة الغوطية، وقراءة الحروف
اللاتينية، واليونانية، وفهم الألمانية، والفرنسية، وحل
المكعبات.

تتابع الاهتمام بالحصان، سيما بعد أن أصدر السيد
كرال عام ١٩١٢ كتابا عن «الأحصنة المفكرة»
وحالاتها النفسية.
ثم صدر كتاب ماداي Maday: «علم نفس
الأحصنة وترويضها»، ثم كتاب الدكتور أميل هاوك Emil
Hanck: «السلوك السعسي للحصان والكلب»، وقد
صدر عام ١٩٢٨.

ولكن هذه الكتب لم تكن كتبا نقدية ولا علمية، وإنما
تضمنت ملاحظات شخصية، ويؤدر عن الحصان،
فالمؤلفون لم يأخذوا بعين الاعتبار الطرق النقدية، التي اهتم
العلم الحديث بتطبيقها في أبحاث السلوك.
وبما أنني منذ صغري مع الحصان وركضه، ولي معه
بحكم مهنتي علاقات كثيرة، حاولت أن أعرف على
نفسية الحصان عن طريق التجربة.
لكي يفهم الإنسان: كيف يبدو العالم للحصان. وبالتالي:
في أية بيئة يعيش الحصان، يجب أن يدرس أولا حواس
الحصان، وطائفاها، وقدراتها.

رؤية الألوان:

تكرر المؤلفات الحديثة أن الحيوانات المتطورة تطورا
عاليا، لا تستطيع أن ترى الألوان، ولا أن تميز لونا عن
لون، فهي عمياء عن الألوان. والواقع أن هذا غير
صحيح، إلا أنه توجد بعض الحيوانات من هذا القبيل،
كالحيوانات الليلية التي ليلا نهار، ونهارها ليل،
كالوطاويط (الخفافيش) مثلا، وأنصاف القروء، أي
القروء البداية، فهي لا ترى الألوان.

ولعرفة قدرة الحشرات والسماك والحيوانات الثديية، على
رؤية الألوان، أجريت تجارب، فوجدت لديها القوة على
تمييز الألوان بشكل ضئيل.

ويوجد قسم قليل من الحيوانات التي لديها هذه القوة،
فالقروء مثلا تستطيع رؤية الألوان ببراعة، بل إن بعضها
مثل الشيمپانزي: يفوق الإنسان في هذا المجال إلى درجة
ما. أما بقية الحيوانات فقدراتها مقصورة على بعض
الألوان، منها مثلا الفأر، والجردون، والقنفذ، والسنجاب،
والأرنب، والقطة، والكلب. على أنها تختلف فيما بينها،
من حيث نوعية هذه القدرة.

لقد أحررت أبحاثا عن الأحصنة بالدات لأعرف: هل
تستطيع رؤية الألوان أم لا؟
روضتها أسابيع عديدة، وربيتها تربية خاصة. صففت
مجموعة من ٦-١٠ صاديق حشوية مملوءة بالعلف، ثم
وضعت عليها لافتات مختلفات الألوان: أبيض ناصع،
وأبيض عاتم، ورمادي، وأبيض أسود، وأسود خفيف،
وأسود عاتم، وهكذا. . . ثم وضعت على أحدها لافتة
لامعة صفراء، ثم لامعة حمراء. وهكذا ألوانا صارخة،
وربت الحصان وعلمته أن يأخذ علفه من الصندوق الذي
عليه اللافتة الصارخة اللون، حتى استطاع هو بمفرده بعد
ذلك أن يميز اللافتة ويقل عليها وحده ليتناول علفه.

لقد مير الحصان لوناً عن لون، وكان أصعب لون عليه
هو اللون الأحمر، فقد كان يكتشفه بصعوبة، وكان
اللون: الأزرق والأخضر عليه سهلا، والأصفر أسهل.
ولكي تكون التجربة صحيحة تماما، عبرت الألوان الصارخة
التي عرفها الحصان، فرة جعلت اللون أصفر صارخا،
ومرة أصفر عاديا، ثم أصفر خفيفا، وهكذا اللون الأحمر
والأخضر. ومع أن الامتحان كان شاقا، فقد نجحت
الأحصنة فيه، فإنها اكتشفت دائما هدفها، وانجحت
إلى الصندوق المطلوب. وكما قت أنا بهذه التجارب مع

الحصان، قام زملائي بتجارب في حديقة الحيوانات بفراנקفورت على النهر والزرافة.

أجريت بعدئذ تجربة أخرى: صفرت اللافئات أكثر فأكثر حتى أصبحت كأنها خطوط رفيعة ملونة، وأبعدت الأحصنة أمتاراً كثيرة عن الصناديق في تقاطع الطرق، لألاحظ: هل تتجه إلى الملون أو الرمادي. وبهذا استطعت أن أعرف قوة الرؤية عندها.

•

يزعم هواة الخيل أن الأحصنة لها عيون مكبرة، فهي ترى الأشياء أكبر من أحجامها الحقيقية، ولهذا فهي تخاف من مراثياتها المكبرة في عيونها. وهذا زعم باطل لأن بناء العين وتركيبها وحجمها، كل ذلك غير مهم، فالعمل الحقيقي في ميدان الرؤية للمخ، فهو الذي يركز ويصور والعين واسطة لا غير. والدليل على ذلك أن الحيوان لا يستطيع العيش ما لم يكن هناك عمل منسق بين المخ والعين.

أثبتت الأبحاث التي قمت بها أن قوة الرؤية عند الحصان أقل منها عند الإنسان، ولكن هناك صفات جامعة بينهما في مجال الرؤية، فهناك أشياء تكون سبة الرؤية عندهما فيها سواء، فاللون الأصفر عند الاثنين أوضح وأظهر من الأزرق. هذه الأبحاث حول رؤية الألوان، وقوة الرؤية، نشرت في مجلة «سيكولوجية الحيوان ٢٣/٩»

عندما طلب إسكندر الكبير في مدينة أفسس Ephesus أن يرسمه الرسام Apelles، على حصانه Bucephalos، ورسمه، لم يعجبه الرسم، ولهذا طلب أن يمر الحصان أمام الرسم، ليتمكن الرسام من كشف أخطائه. ولما رأى الحصان رسمه صهل، إعجاباً بالرسم، فقال الرسام: أيها الملك، إن حصانك يفهم فن الرسم أكثر منك.

وبعد تجاربي الكثيرة ثبت أن صهيل حصان إسكندر الكبير ليس دليلاً على جودة الرسم. فالحصان لا يستطيع معرفة الرسوم والحكم عليها بالصهيل.

لقد أحببت أن أجري بحثاً عما إذا كانت الأحصنة تستطيع معرفة تماثيل لها أو صور مجسمة.

إن هذا البحث طبعاً صعب جداً، لأن المرو لا يستطيع أن يسأل الحصان عن رأيه، ولكن يستطيع أن يصل إلى النتيجة عن طريق رد فعل الحصان في هذا الموقف. هل يسكت، أو يصهل، أو يرفس.

إن هذا الموقف يسمى في التعبير الشعبي، موقف راكب الدراجة (من فوق يحدو دبد ومن تحت يدوس) أي موقفان مختلفان، فراكب الدراجة ينحني من فوق مطيعاً، ويدوس من تحت ألياً، وكذلك موقف الحصان، فقد يظهر منه شيء كأنه راص مسرور، وقد يكون خلاف ذلك.

لهذا جلبت ٣٦ حصاناً، وجعلتها أزواجاً من غير معرفة سابقة بينها، فكان كل حصان يرفع رأسه، ويصلب أذنه تجاه الحصان الآخر، وكان - غالباً - يتشم أنف الآخر ثم ذنبه ومواضع أخرى من جسمه، ولكن بعد ذلك حصل بينها تعارف وتآلف.

ثم أحضرت أكثر من مئة حصان، وجلبت أيضاً حصاناً صناعياً (جلد حصان مملوءاً)، وصور أحصنة كبيرة، وجعلت كل حصان حقيقي يرى الحصان الصناعي والصور، فوجدت أنها تقف إلى جانب الحصان الصناعي وتعامله كالحصان الحقيقي. وحين كنت أضرب أحد الأحصنة بالسوط لئلا يجرحه ونهره عن العلف بغية إعاظته وإغصابه، كان يصهل ويعصب، ويضرب الحصان الصناعي، ويعضه ويرميه، كما يفعل الإنسان تماماً عندما يعضب ويثور على الآخرين.

هكذا كان سلوك الخيل مع «الحصان المجازي»: تشمه وتلاعبه. أما الذكور منها فقد حاولت أن تركبه، كأنه فرس حقيقية. فلا فرق - إذن - عند الخيل بين صور الأحصنة التي صورت جيداً، والتي صورت رديئاً. ولا تهتم الخيل بصور من غير جنسها، كالكلاب مثلاً، فعند عرضها عليها لم تبال بها، عدا البعض الذي كانت له ألفة سابقة مع الكلاب. ولو رأى رسام إسكندر هذه





المواقف، بحجاب أملة، فالخيل لم تميز الصورة من
المواقف، ولم تستطع أن تحكم على الصورة الجميلة أو
القيحة. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٦٥/٥)

ثم أجريت بحثاً في تانزانيا بأفريقيا على الحمير: صنعت
هاراً وحشياً صناعياً محشواً، ووضعت بين الحمير
الوحشية، فكان سلوك الحمير معه كسلوك الأحصنة مع
الحصان الصناعي: شتمته، وتعرفت عليه. (مجلة سيكولوجية
الحيوان ١٧/ ٣٥١ - ٣٥٧)

والحصان صفة خاصة يخاف منها الإنسان، هي
«الهيجان»، فالحصان الهائج قد يقتل الإنسان،
وحتى الآن تقع حوادث عديدة من هذا القبيل، يذهب
ضحيتهما أناس كثيرون بين جرحى وقتلى.

لم يكن البحث عن هذه الصفة: «الهيجان» عند
الحصان هيناً، فقد أجريت هذا البحث على أحصنة
متمدنة، تعودت رهاية الحياة، وضرب المروء في
برلين، فهي هادئة لا تهيج، وكان الأولى أن أجري
هذا البحث على أحصنة أخرى لا تعرف «نعيم»
المدينة، ولا زحمتها وكثافتها.

بحثت عن نوع «الهيجان» الذي يشكل - بصورة
خاصة - خطراً على البشر، فاكشفت أنه يتولد عن تمرد
الحصان أن يمر في طريق مخيف مثلاً، أو معيق، كأن
يكون على الطريق شبح ما، ولو كان قطعة ورق مثلاً.
هذا ينطبق فقط على الحصان الذي لا يعرف الحضر، أما
الأحصنة التي تعيش في المدن الكبيرة كبرلين مثلاً،
فهي لا تخاف شيئاً، لا من الأصوات المجهولة ولا،
من رؤية الدم.

وأخيراً بنيت على الأرض بوابة، وراءها كلب من الورق
المقوى، مع رأس متحرك، ووضعت أمام البوابة مكانس
كبيرة، وعلى الحصان أن يمر بينها. وكانت النتيجة أن
الأحصنة الفتية فرغت أقل مما فرغت الأحصنة الطاعنة
في السن، وأن التي دمها بارد ذعرت أكثر من التي
دمها حار. (مجلة سيكولوجية الحيوان ٢٦/٦)

تجربة التنكر:

إن الناس - كما هو مألوف - يعرفون بأشكال وجوههم،
أما الأحصنة فلا تلعب الوجوه لديها دوراً مهماً، وإنما
القامة بكاملها، ولهذا فإن التنكر (تغيير الملابس) يخدع
نظر الأحصنة بسهولة، فلا تتعرف على أصحابها بسهولة،
إلا أنها بعد فترة طويلة تستطيع أن تتعرف على شخص
يرافقها طويلاً، عن طريق الوجه فقط، وإن كان اللباس
يختلف، فالوجه هو الوحيد الذي يحافظ على هيئته. (مجلة

سيكولوجية الحيوان ١١٠/٦)

إن كثيراً من الحيوانات تستطيع أن تحدد اتجاهها، دون
أن ندري سر هذا التحديد وكيفيته، فالطيور المتجولة
الموسمية المتنقلة من قارة إلى قارة مثلاً، كيف تحدد
اتجاهها ولا تخطئ؟

في السنوات الأخيرة أصبح معروفاً أن النحل تحدد
اتجاهها حسب نور القطب كبوصلة، وأن النمل، والحيوان
المسمى Star تحدد اتجاهاتها بواسطة شعاع الشمس.
إن قسماً من الخيالة راقب في الحرب أن الخيول
استطاعت أن تحدد اتجاهاتها وتعود إلى زمرتها ومراكزها
عندما أصاب الأشخاص اتجاهاتهم، إن الخيالة احتاجوا
فقط أن يطلقوا العنان للخيول لكي ترجع بهم إلى مراكزهم.
من هذا يتبين - دون أن نفهم السر - أن الخيول لها
حاسة وحدان الوطن. والواقع أن هذه الحاسة ليست
الحاسة السادسة لدى الخيول، وإنما هي «التذكر»
الجيد لوجدان الطريق والعودة إلى المزرعة أو المحيط الذي
تعيش فيه.

أجريت بحثاً على خيول بولندية من أصل عربي قح،
وكانت هذه الخيول لا تزال في حظائرها، لم يسبق لها
أن تعرفت على العالم الخارجي، فليس لديها «تذكر»
لشيء ماض.

ربطت عيونها وأركبها سيارة نقل، وأبعدتها عن
حظائرها، ثم فتحت عيونها وأزلتها من السيارة، وتركها
تركض، فلم يرجع واحد منها إلى الحظيرة، وإنما ركضت

إلى أماكن مختلفة، حيث تتجمع مجموعات من البشر، ولوحظ أنها ركضت فقط في الطرق المعبدة لا في الحقول. من هذا يستدل أن «حاسة وجدان الوطن» غير موجودة لدى الخيول، وإنما بتكرار المرور في الشوارع تدرك الخيول حظائرها وأوطانها، لا من الطبيعة والغريزة وحدهما، (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٨١/٥)

أجريت بحثاً أيضاً على قوة الذاكرة لدى الخيل: صفت أربعة صناديق، ووضعت في أحدها العلف «الجلبان» بحيث يراه أحد الأحصنة ثم تركته يبحث عن علفه، فلاحظت أنه يخطئ فيبحث في صناديق مختلفة، وقد يجد الصندوق الذي فيه العلف صدفة.

وبعد ترويض طويل استطاع الحصان أن يتعلم فيجد صندوق علفه رأساً. وعندما تعلم هذا غيرت طريقة بحثي، فحجزت الحصان برهة، لكي امتحن قوة ذاكرته، ثم تركته يكتشف علفه، فكان أحدها يتذكر خلال ست ثوان فقط، والآخر خلال ستين ثانية، وبعد ذلك كانا ينسيان أيضاً فيخطئان. (مجلة سيكولوجية الحيوان ١٢٦/٦) أما الكلاب والغربان فقوة الذاكرة لديها أكثر، فهي تتذكر أماكن أكلها ساعات طويلة، أما الذئاب فذاكرتها تدوم أياماً.

ليس معنى هذا أن قوة الذاكرة عند الخيول ضعيفة على وجه الإطلاق. فإن قيل: لماذا لا تتذكر الخيول أماكن علفها بسرعة؟ فالجواب أنها لا تحتاج إلى ذلك في حياتها العادية لأنها غالباً تعيش في المراعي والمروج حيث تأكل العشب بسهولة ودون بحث وعناء، فالعلف غير مخفي ولا مخبوء.

والحالة تختلف مع الذئاب مثلاً، فالغنيمة التي تبحث عنها خافية، وليست متوفرة لديها، ولهذا تحتاج إلى قرح زناد الذاكرة دائماً.

أما الحيوانات التي تعيش في المراعي فلها قدرة على التعرف على المحيط الذي تعيش فيه، وذاكرتها من هذه الجهة جيدة.

ولكي يحكم الإنسان على الإنجازات العقلية عند الحيوان يجب أن يعرف: ما هي الغرائز الفطرية لديه، وما هي التجارب الحاصلة في حياته الفردية؟

والحقيقة أن هذا معلوم عن الحيوانات الصغيرة، خصوصاً الطيور، فالشحورور مثلاً، الغناء لديه غريزي فطري، فهو يستلهم غناؤه من الطبيعة الغريزية، وليس من الأبوين، فإنه يترنن وحيداً، وكذلك «الحجل» و«الديوك الداجنة». أما العندليب فليس الغناء لديه غريزياً، وإنما يتعلمه من عندليب آخر، بحيث إذا لم يتمكن من السماع والتعلم فإنه لا يغني. ونعود الآن إلى الخيول لنعلم أي نوع منها لديها الغريزة الفطرية.

إن المهر الذي يترنن وحيداً، وتتكون لديه خصال خاصة في عالم الخيل، فإنها تكون عرائز طبيعية. لقد راقبت ولادة مهر، فغطيته وعزلته عن الخيول، وربته تربية صناعية واستطعت أن أجدها لديه أنواعاً من الغريزة الفطرية التي كان يملكها من الولادة، وورثها من أمه، لا من التعلم لأنه لم ير أحداً.

(مجلة سيكولوجية الحيوان ٣٩١/٦)

إن استخدام اليد اليمنى أو اليسرى عند الإنسان صفة نفسية مهمة، وهي وراثية. وتستخدم ٨٥٪ من البغاوات، اليمنى، فهي تجلس على الساق اليسرى وتستخدم اليمنى لتناول الأكل، وإيصاله إلى المنقار. وليس عند القرد استعمال خاص باليمنى أو اليسرى. أما الخيول فتمضغ على الفكين من غير ترتيب، وقد يحصل أن يكون أحدهما أقوى من الآخر، والأكثرية تمضغ على اليمين.

أجريت بحثاً لفترة طويلة على ٥٣ حصاناً، جوعتها لأعلم أية رجل تستخدم للبحث عن العلف المخفي في الطسوت، ولأعلم أيضاً: هل تبدأ بالقدم اليمنى أو اليسرى عند وجود





وعند البدء بالسير ، وعند سيرها بلا فارس ،
نسفت أن ٧٧٪ منها تستخدم قدماً واحدة أمامية فقط
عند البحث عن العلف ، وأن ٥٨٫٦٪ منها تستخدم اليمنى ،
و ٤١٫٤٪ اليسرى . أما عند تخطي الحاجز فهي مختلفة ،
فبعضها استخدم اليمنى الأمامية أحياناً ، واليسرى الأمامية
أحياناً أخرى .

وعندما أوقفت هذه الخيول هادئة مطمئنة ، وجدت أن
٥٥٪ منها تبدأ سيرها باليمنى الأمامية ، و ٤٥٪ باليسرى
الأمامية ، وعند السير من غير خيال استخدم ٢٣٪ منها
قدماً معينة ، ومن هذا العدد كان ٣٠٪ يستخدم اليمنى ،
و ٧٠٪ اليسرى . وهذا يخالف رأياً قديماً للخيالة ، فقد
زعم في « أدب الحيوان » الذي يركض ، أن الحصان
« الحام » أي الذي لم يتعود وجود الخيال على ظهره ، يبدأ
بالقدم اليسرى حين يركض .

نحن البشر نستخدم أيدينا ١٠٠٪ ، وبستخدم ٩٥٪ ما
الأيدي اليمنى ، ولا يستعمل أحداً يديه أو عينيه معاً
بنفس النسبة .

أما الحصان فبعكس ذلك ، فالعدد الضئيل جداً منه
« يدوي » أي يستخدم يده (قدمه الأمامية) ، ومن هذا
العدد ما هو أيمن أو أيسر بنسبة واحدة ، واستخدام
الحصان يده في الركض والسير أمر فطري ، وليس
لترويض الإنسان له أي تأثير ، كما لاحظتها عند المهور
غير المثقفة (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٠٦/٦)

نحن بني البشر نؤلف فيما بيننا مراتب اجتماعية ، ونظاماً
اجتماعياً بعينه ، عندما يعيش الجسم الغفير منا وقتاً طويلاً
معاً ، وذلك لحاجتنا إلى هذا النظام ، وقبل أربعين عاماً
أثبت Schjelderup Ebbe أن للدجاج البيتي نظاماً
اجتماعياً يشأ ، ومرتبات طبقية ، كنظام ومرتبات
المجتمعات البشرية ، فلكل دجاجة قانون في مجتمعها
الخاص ، ولكل مستوى خاص ، ووضع اجتماعي معين .

وقد أجريت أبحاثاً على أحصنة شتى عما إذا كانت
لديها أيضاً نظم وقوانين اجتماعية ، ولكن ليس من اليسير
ملاحظة ذلك عند الأحصنة كما هو الأمر عند الدجاج ،
لأن الأحصنة مخلوقات سلمية هادئة ، تحب الهدوء
والسلام ، بخلاف الدجاج التي تتنافر وتنشاجر كثيراً .

لقد راقبت جماعات معينة من الأحصنة ، ووضعت عليها
أرقاماً مميزة بالألوان الثابتة ، وتركها جائعة يوماً كاملاً ، ثم
أحضرت لها سطلاً مملوئاً بالعلف ، لكي أراقب نظامها أو
نزاعها فيما بينها ، فلاحظت أن الترافس والتعاضض
والتشاجر كانت بينها طفيفة للغاية ، فلما لم تتهاجم ،
ولكنها كانت تتدافع بالرأس أو الجسم ، أو ترفع رجلها لكي
تنذر الآخر بوجوب فسح المجال لزميله ليتمكن من
الأكل ، وقد فهم الحصان الآخر قصد زميله فأفسح له
المجال بعض الشيء .

من هنا استطعت أن ألاحظ « رتبة » ثابتة عند الأحصنة
والأفراس ، « رتبة » أخضعها للمراقبة شهرين فلم أجد
فيها تعبيراً .

إن « الرتبة » العليا للأحصنة عندما ترتعي في المراتع
الهادئة ، أو عندما يحاول اصطيادها ، لا تحملها على
تهبيج القطيع وإثارته ، بمعنى أنها تبقى مطمئنة ، ولا
تحاول أن تزعمه فتقوده ، أو تأتي بحركات لتنبهها المجموعة
كلها . أما الأحصنة التي لها « رتب » دنيا ، أي التي
دون النوع الأول في المرتبة والكفاءة فتعمل ذلك .

أما الأفراس فقد لاحظت عندها « رتبة » عليا خاصة ،
فهي كثيراً ما تبعد عن رابطة بقية القطيع ، وتبتعد عنها
لترعى منفردة . (مجلة سيكولوجية الحيوان ٤٥٥/٦)

بهذا التصوير لسيكولوجية الحصان ، يستطيع المرء أن
يفهم بعض أشكال الأخلاق والسلوك عنده ، ولكن يجب
أن تجري تجارب وأبحاث أخرى في هذا المجال ، وبذلك
نستطيع أن نحصل على صورة أوضح ، وتفسير أكمل
لسيكولوجية الحصان .

(عربه عن الألمانية: عبد الوهاب ملا)

روبرت موزيل

هل يضحك الحصان ؟

لهذا الحصان على وجه التحديد مكان آخر أكثر حساسية من غيره على الجانب غير الظاهر من الفخذ، فإذا ما لمس المرء هذا المكان لم يستطع الحصان أن يمنع نفسه من الضحك.

كانت المحسة التي يحك بها الصبي جلد الحصان كلما اقتربت، يشد الحصان أذنيه للوراء ويضطرب جسده ويحاول بفمه أن يصل إليها. وعندما لا يستطيع يصر على أسنانه فتفرج شفتاه قليلا. المحسة ما زالت تتحرك على جسده دون انقطاع، وشفتاه تنمرجان أكثر لتكشفاً عن أسنانه، ويشد أذنيه أكثر وأكثر للوراء، ويبدل الوقفة على سيقانه. وفجأة بدأ يضحك. أصر بأسنانه وحاول بفمه أن يبعد العلام على قدر ما يمكنه - تماما كما تفعل الفتاة الفلاحة بيدها - ودون أن ينوي عضه. ثم حاول أن يستدير ليرفس الصبي بكل جسده ولكن الآخر تفادى ذلك. المحسة ما زالت تقترب من الإبط، والحصان لا يستطيع أن يتحمل أكثر من ذلك. بدأ في التلوي وتبديل الحركة بأقدامه، وارتخف كل جسده، ثم فتح شفتيه بأقصى ما يمكن أن تنمرجا. وبدأ منظره للحظات طويلة مثل إنسان يدغدغه آخر بشدة إلى الدرجة التي لا يستطيع معها الاستمرار في الضحك.

سوف يعترض العالم المتشكك بالطبع بأن الحصان لم يستطع بالفعل أن يضحك. والإجابة هو أن هذا الاعتراض صحيح من حيث أن الذي صهل بالضحك هو صبي الإسطل. فالصهيل من الضحك أو «القهقهة» كما يبدو قاصر على الإنسان وحده، ورغم ذلك فقد كان هناك تطابق في الظاهر بين فعل الغلام ورد فعل

كتب أحد علماء النفس المرموقين: «... إن الحيوان لا يعرف الضحك ولا الابتسام». وتدفعني هذه الملاحظة لأن أروي ما رأيته مرة بالفعل: حصانا يضحك!

كنت أعتقد حتى ذلك الوقت أن مثل هذه المزاعم التي يتداولها الناس بينهم كثيرا ليست جدية بالاهتمام. ولم أكن التي إليها بالا، عبر أنه إذا كان الأمر ذا قيمة بالفعل، فالأفضل أن أرويّه بالتفصيل.

كان هذا قل الحرب... ويمكن بالطبع أن تكون الأحصنة قد توقفت عن الضحك منذ ذلك الوقت. كان الحصان مربوطا في سياج من البوص يحيط بفناء صغير. الشمس ساطعة، والسماء زرقاء زرقاء داكنة، والجو شديد الاعتدال، رغم أننا في شهر فبراير وعلى نقيض هذا العطاء الإلهي الدبيع، كانت المنطقة شديدة الفقر. باختصار كنت بالقرب من روما، على أحد الطرق الزراعية الممتدة من أبواب المدينة القديمة، على الحدود ما بين الضواحي المتواضعة ومشارف منطقة كامبانيا الزراعية.

كان الحصان أيضا من كامبانيا: صغير السن، رقيقا، ومن النوع الدقيق الحجم الرشيق القوام، عبر أنه لم يكن من فصيلة السبسي الذي يبدو راكمه حين يمتطيه مثل رجل بالغ يجلس على كرسي طفل. ويقوم صبي تظهر عليه ملامح الشقاوة والمرح بتنظيف الحصان وحك جلده، بينما تنعكس أشعة الشمس على الحلد ويبدو أن إبط الحصان كان شديد الحساسية.

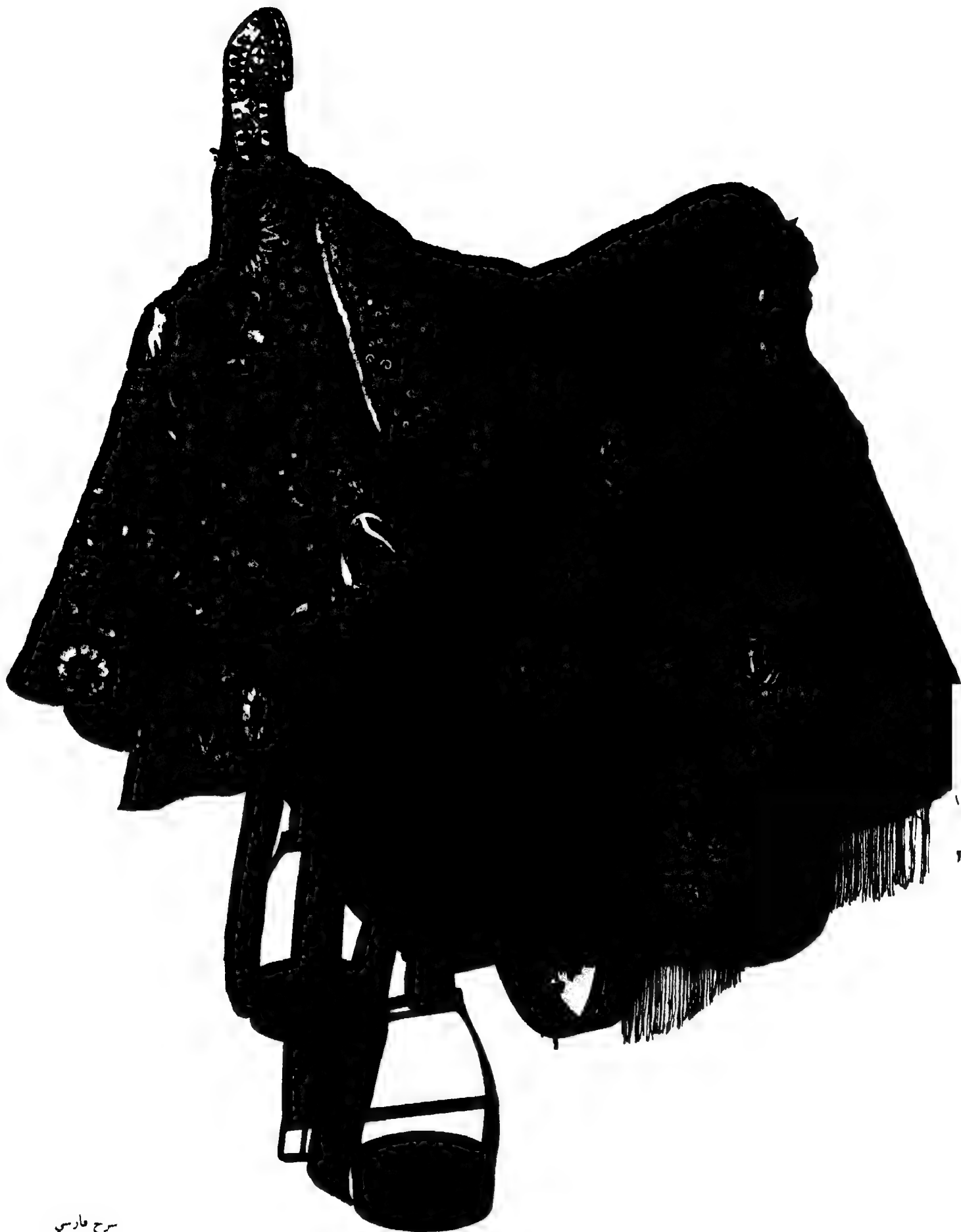
إذا أمكننا أن نقول - تحوزا - بأن للحصان أربعة آناط، فإن حساسيته ستكون ضعف حساسية الإنسان. كما كان



. حور برکتان (۶)

ويمكن أن نتفق مع العالم المتشكك في أن الحصان لا يستطيع الصحك عند سماع «النكت». غير أننا لا يمكننا أن نؤاخذ الحصان دائما على ذلك.

الحصان. وكلما أعاد الاثنان حركتهما لم يكن يمكن أن يتولد الشك في أن الحصان كان يريد الصحك ولكنه كان ينتظر ما يسبب له ذلك.



سرج فارسي

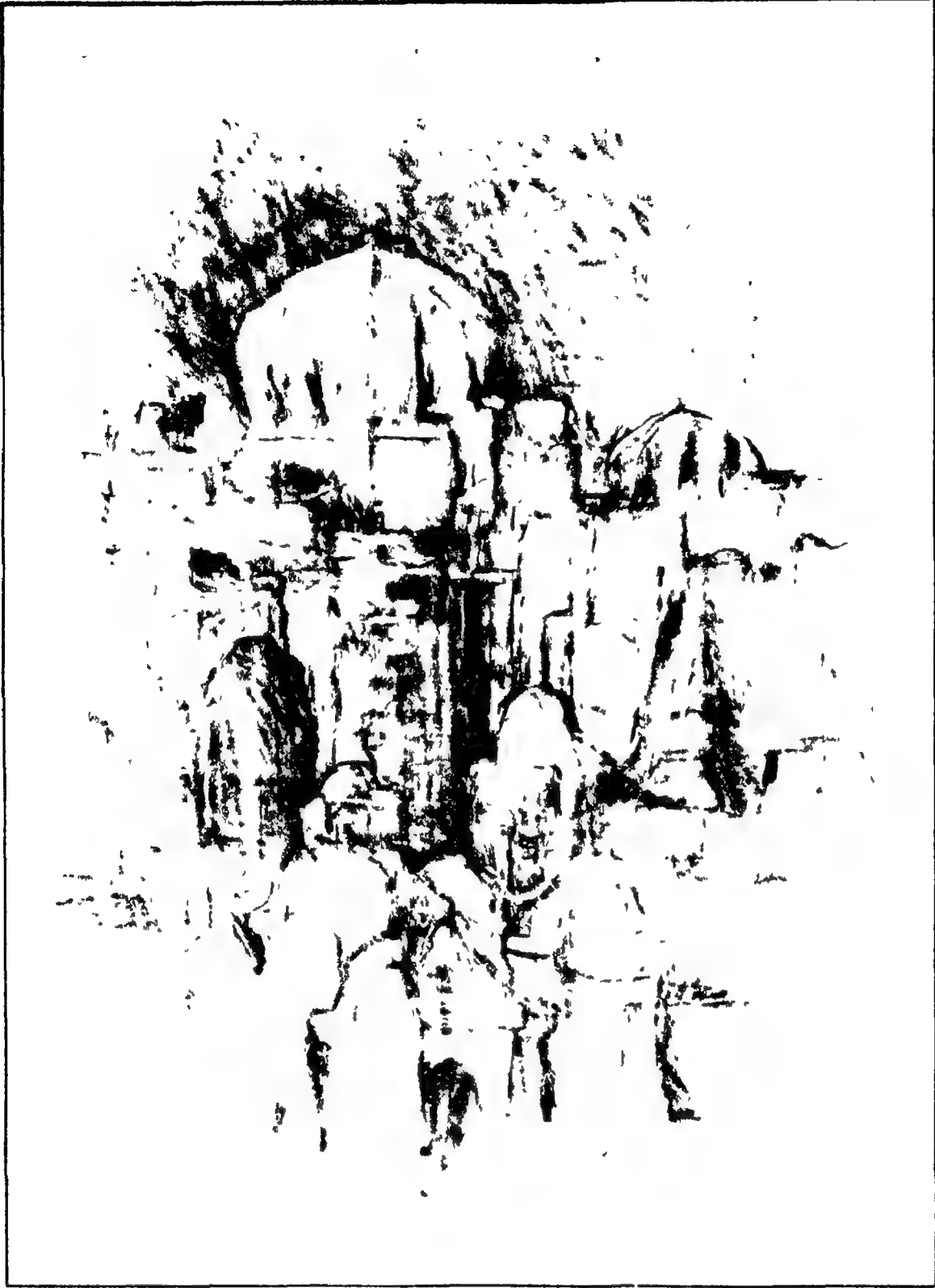
Neue arabische Dichtung

Adonis ('Ali Ahmad Sa'id) · Liebe

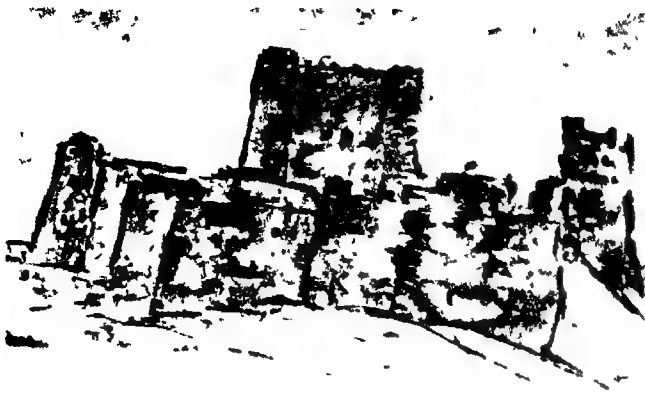
*Die Strasse, das Haus, der Lebende und der Tote.
Ich habe ihre Liebe.
Der rote Krug im Haus,
Freund des Wassers,
Der Nachbar, das Feld, die Luft, das Feuer,
Ich weiss um ihre Liebe.
Und die Scheren der Liebe, die sich abmühen
durch Freude, durch Schmerz.
Von der Haut meines Bruders
von seinem zermalmtten Odem,
Die Lumpen, die zur Erde gleiten
in das Geheimnis der Ernte.
Purpurne Muschelschale für die Scham des Blutes,
Ich fühle ihre Liebe.
Der Gott der Liebe wird mit mir geboren.
Wenn ich sterbe, wohin geht seine Fülle ?*

Mubarak Hassan Khalifa · Die Gefangene

*An deiner Tür erlischt das Licht.
In deinem Land nimmt die Morgendämmerung das Gesicht des Abends an.
Der Vogel besingt dort die Verzweiflung.
Du, hinter dieser Mauer des langen Schattens,
Du verbirgst, zerbrechlicher als der Schatten,
Deinen Körper.
Und du hörst,
Tag für Tag deinen Vater
die beiden Worte wiederkäuen,
die gleichen Worte, morgens und abends,
und deine alte Mutter,
die nicht aufhört, ihre Trugbilder zu spinnen
auf dem alten Spinnrocken der Legenden
und eingebildete Welten zu bauen,
wo die Männer wie wilde Tiere sind,
Und du, du und die Frauen Liebchen der Wüste.
Deine alte Mutter sat
Finsternis und Schrecken, Trugbilder
mit vollen Händen in dein Herz.
Und du, du träumst
des Abends den Anbruch des Tages,*



فيلد هريستر القيوان من عهد فيلد هريستر لقاات يوميات رجلة في بوس مع كلمة ختامية بقلم هراس فيمان دار نشر الشعب والعالم،
برلين ١٩٧٤

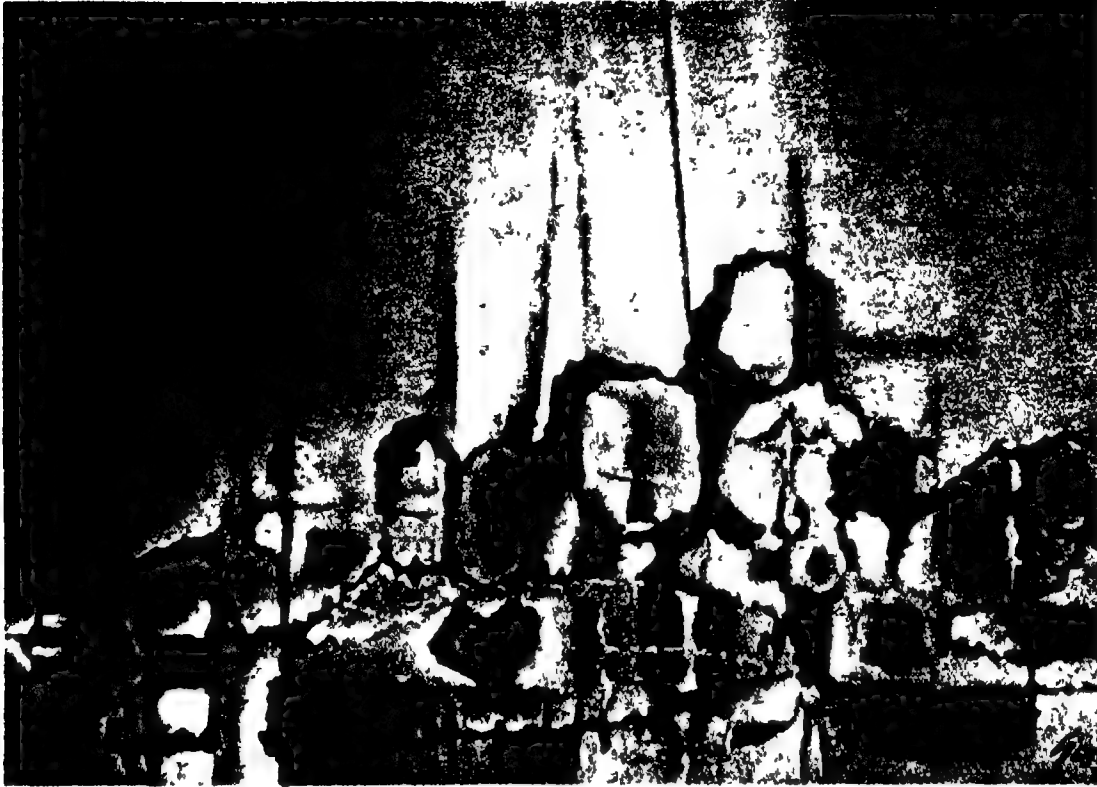


هو فريد حيدوس (المغرب) . قصر عربي ، ١٩٧٥

*wo du hinter der Mauer
 die Gruppe der schmachtenden Liebhaber
 bemerkst,
 hinter der Mauer da.
 Und in ihren Augen liest du so viel erklärte Liebe,
 Und du erkennst, du erkennst wohl den,
 in dessen Herzen die Liebe reift.
 Und du lachelst,
 Und du schickst den Blick der Liebenden dem Geliebten,
 Und zu Ende die Geschichte der Mauer.*

Der Tag triumphiert.

*Unterdessen hat dein Vater
 seinen Monolog wieder aufgenommen,
 die gleichen Worte wie immer.
 Und deine alte Mutter
 wendet ihre Trugbilder um
 auf dem Spinnrocken der Einbildung.*



هرم فرير جيجيس (المعرب)، قصر عربي أرق، ١٩٧٥

*Und du, nach einem sehr langen Traum,
hast wieder angefangen, auf die Mauer zu starren,
Die dich daran hindert, den Tag zu sehen.*

Ahmad Abd al-Muti Higazi (Ägypten)

Überschrift für eine Landschaft

*Eine Sonne, die an einem winterlichen Horizont untergeht,
eine rote Sonne, beladen mit Wolken,
durchschossen von Lichtbündeln,
und ich, ein Bauernkind,
überwältigt von der Nacht.*

*Unser Wagen verzehrte des Asphalts Drohung,
kletterte von unserm Dorf in die Stadt,
und ich wünschte, mich selber
ins feuchte, frische Gras zu stürzen.*



*Eine Sonne, die sich in den winterlichen Horizont senkt,
ein magisches Schloss,
ein Tor aus Licht,
die Stunde der Legende öffnend,
die Handfläche, beschmiert mit Henna,
ein Pfau, durch den Himmel steigend,
spreizt seinen Regenbogenschwanz.*

*In der Vergangenheit, wenn die Sonne unterging,
würde Gott mir erscheinen
wie ein Gärtner,
den rosa Horizont hinuntergehend,
Wasser sprengend
über die grünende Welt.
Deutlich ist noch immer das Bild,
doch das Kind, das es zeichnete,
ist zerbrochen im Ablauf der Tage.*

Abulkassem Kerrou (Tunesien)
Ich zaudere nicht

*Du bangst um ihn. Du siehst ihn, diesen Araber, der zweifelte.
Du schriest. Geh, lauf, zaudere nicht!
So, du weißt, dass ihm das Unheil am Wege Furcht einflößt.
Geht er in eine Falle oder in den Tod?
Nein.
Aber sieh den Menschen, dessen Schoss die Erinnerung bewahrt,
eine Art alte Erinnerung, und das Herz einen Schrecken aus furchtbareren Jahren.*

*Doch der Araber,
der Araber von heute und der von morgen,
nichts hat er gemein mit dem Menschen, von dem jeder spricht,
diesem Menschen, dessen Bildnis sich einnistete in den kranken Seelen,
in den Augen voll Beklemmung, auf den stotternden Lippen.
Siehst du, für die Leute da
ist der Aufschrei unnütz. Taub sind sie für deine Stimme.
Sie können auf den langen Anruf des Himmels nicht antworten,
auf die Hoffnung der Erde.
Nein, nein, keine Erregung in ihren Herzen
für das Leiden ihrer Nation,
für das Leiden und die Hoffnung.*

*Kein Echo, kein Schwung auf dem Grunde ihrer Seele.
Tote mit den Masken der Lebenden.
Hampelmänner in den Fingern des Lebens.
Aber ich!
Ich, der neue Araber,
der Araber von heute und der von morgen,
ich, der Mensch, ich, der Mensch ohne Angst und ohne Qual,
ich fürchte keine Hölle, selbst die dichteste nicht.
Ich fürchte noch anerkenne ich Götzen, Gespenster.
Ich, der ich nicht in den Ketten um die Fäuste sterbe.
Ich, der ich niemals die Hand ausstrecke, um das Recht auf Freiheit zu erbetteln,*

*das Recht auf Leben für die Meinigen!
Ich, ich beweine nicht, o, mein Volk, deinen verlorenen Ruhm.
Unermessliches Volk, ich habe kein Mitleid mit deiner Verkommenheit,
denn meine Tränen könnten deinen Durst nicht stillen,
noch meine Schreie dich nähren.
Nein nein, erwarte das niemals von mir!
Denn ich habe die Unentschlossenheit abgetan
und mich der Angst entkleidet.
Zaudern? Was ist das?
Angst? Habe ich davon sprechen gehört?
Ich sagte es euch: Ich werde niemals den Scheiterhaufen besteigen,
vor den andern – ihr wisst welche – und seien sie noch so erregt.
Ich würde keineswegs sterben, bevor sie der Tod ereilt hätte.
Ich fürchte die Finsternis nicht, die ich durchquere,
denn im Herzen habe ich den Glauben, der erleuchtet.
Ich reiße die Götzen nieder ohne Furcht vor den Priestern,
ich habe die Axt in der Hand, die die Köpfe spaltet.*

*Ich bin der Fluch der Verräter,
der Vulkan, der den Feind dezimiert.
Mein Leben nennt sich Kampf, Kampf für die arabische Einheit,
Kampf für die Grösse meines Vaterlandes.
Und meine Sprache, gut, meine Sprache ist Übertreibung
um des Ruhmes willen für meine schöne Nation.
Ich, ich bin das alles. Ich, ich bin im guten Recht.
Der Araber von heute und der von morgen.
Der neue Araber, der das alles ist,
der weder Finsternis fürchtet noch den Tod.
Denn er geht seinen Weg, stetig,
denn er wirkt, lohne sich jemals umzuwenden.*

Mustafa Maadani (Marokko)
Revolution



*Schwester, ich werde meine Fackel auslöschen.
Niemals wird sie mir wieder dienen.
Die Zeichen der Unwissenheit maskieren dein Gesicht.
Das Tätowieren sieht man auf deinen Armen,
die Scham bedeckt deine Augenbrauen.
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.*

*Ich hoffe, dich an meiner Seite zu sehen,
bereit, dich ins Feuer der Schlacht zu stellen
in einer Revolution, die brennend die Rolle des Stromes spielt.
Bereit, die Verwundeten des Kampfes zu hegen,
den Siegeschrei auszustossen,
immer wieder unser Lied zu wiederholen,
im Ton der Begeisterung, in hinreissendem Rhythmus!*

*Ach, welch unbeweglicher Einsamkeit bist du verfallen,
in der traurigen Wohnstatt, in der du verblieben bist.
Du erzählst noch immer dem Nachbarn die schönen Märchen,
während dein Bruder aus voller Kehle
in einem Graben aus Feuer und Flamme singt.
Das Feuer verzehrt seine Augenbrauen.
Es ist das simple Stück eines Schlachtfelds.
Keineswegs mag ich es, dich der Macht der Neinsager ausgeliefert zu sehen.*

*Ich werde meine Fackel löschen
bis zum Tage, da du dein gebeugtes Rückgrat wieder aufrichstest,
wo du meine Kraft, meinen Schwung, das Blut meiner Jugend anschaust,
du den Schleier zerreißt
und wiederholst
mit Mut und Glauben:
»Die Zeit des Schleiers ist vorbei.«*





نبيه هيس (الحرائر)
Nabih

نبيه هيس (الحرائر)، سيل مصري، حر ١٩٦٢

نبيه هيس، قرية حرارية حر ١٩٦٦





اللوحة الخطية في الصفحة الأولى والثانية والثالثة مأخوذة من كتاب عبد الكبير حاربي ومحمد سيلماني «من الخط». كولونيا ١٩٧٧

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

فكر و فن

يصدرها ألبرت تايل

- ٢ نابر يوهانس ، «القديم» و «الحديث» في الطرية
الأردواحية
Baber Johansen, Tradition und Moderne in der
Dualismus-Theorie
- ٦٩ بعيم عطيه ، العين العاشقة
أحبال العن التصويري الحديث في مصر
Naim Atyya, Das sehende Auge, Generationen
der modernen Malerei in Agypten
- ٧٨ من الحت الألماني المعاصر ، حتر هيره ، نوربرت كريكه ،
هر ناكل ، ماتشيسكي ديسجوف ، رير كريستر ، هده
بيل ، بول ديركس ، ماريه لوديكه
Heutige deutsche Plastik, Gunter Haese,
Norbert Kricke, Hans Nagel, Matschinsky-
Denninghof, R. Kriester, Hede Buhl, Paul Dierkes
Marianne Ludicke
- ٢٠ فالتر دوستال ، تطور حياة البدو في الحرية العربية في صوء
المادة الأثرية
Walter Dostal, Die Entwicklung des Beduinen-
Lebens in Arabien im Licht des archaologischen
Materials
- ٤٤ ناحي نايب ، الرحلة الى الشرق والرحلة الى العرب
Nagi Naguib, Die Reise nach dem Osten und
die Reise nach dem Westen
- ٨٦ قلاس من وسط آسيا وفارس بمتحف علم الشعوب برلين
Mützen aus Zentralasien und Persien im
Berliner Museum für Volkerkunde
- ٨٨ اراس اورن ، قصائد من «الماليا ، حرافة تركية»
Aras Ören, Gedichte aus «Deutschland,
ein türkisches Märchen»
- ٨٩ مراجعات الكتب Buchbesprechungen
- ٦٦ جميل عطيه ابراهيم ، العين مرآة الحسد .
قصة قصيرة
Gamil Atyya Ibrahim, Das Auge, Spiegel der
Seele, Erzählung

صور العلاف الحارحية والداحلية ماحودة عن كتاب هير ماك «رحلات استكشافية في حدائق صاعية» «Expedition in kunstlichen Garten» وصور الكتاب من عمل
توماس هوبك ، ومصوصه من وضع اكسل هيك وهير ماك وديتر هوبش (مجله شترن دار شتر حروبر ويار ، هامبورج ١٩٧٨)

يعدم الناشر ودار الشتر شكرهما لكل من ساهم بمموت في إعداد هذا العدد

Adresse der Redaktion: Albert Theile,
CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

إدارة التحرير

F. Bruckmann Verlag, D-8 München 20,
Postfach 27, Bundesrepublik Deutschland

دار الشتر

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية موفتا مرتين في السنة
الاشتراك ١٢ مارك ألماني - السحة الواحدة ٦ مارك ألماني
نس الاشتراك للطلبة ٧.٥٠ مارك ألماني
تقدم طلبات الاشتراك الى دار الشتر

الطاعة F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف Rheingold-Druckerei, Mainz

حقوق الشتر ، ألبرت تايل ، برن ، سويسرا وف بروكمان ، موبج

نسبح ، يعود في الأرجح الى العصر العاطفي ، ممر

بابر يوهانسن

«التقديم» و «الحديث» في النظرية الازدواجية

Tradition والحداثة Moderne كمفهومين متعارضين متضادين يقوم في الواقع على إحلال مفهوم «التراث» (أو «الموروث») محل مفهوم «التاريخ»، وهذا يعني كما سنوضح بعد أن يلعب مفهوم «الموروث» في مجال العلوم الاجتماعية الأوربية دورا مماثلا للدور الذي حاول أن يؤديه نظام الحماية الفرنسية في مجال السياسة.

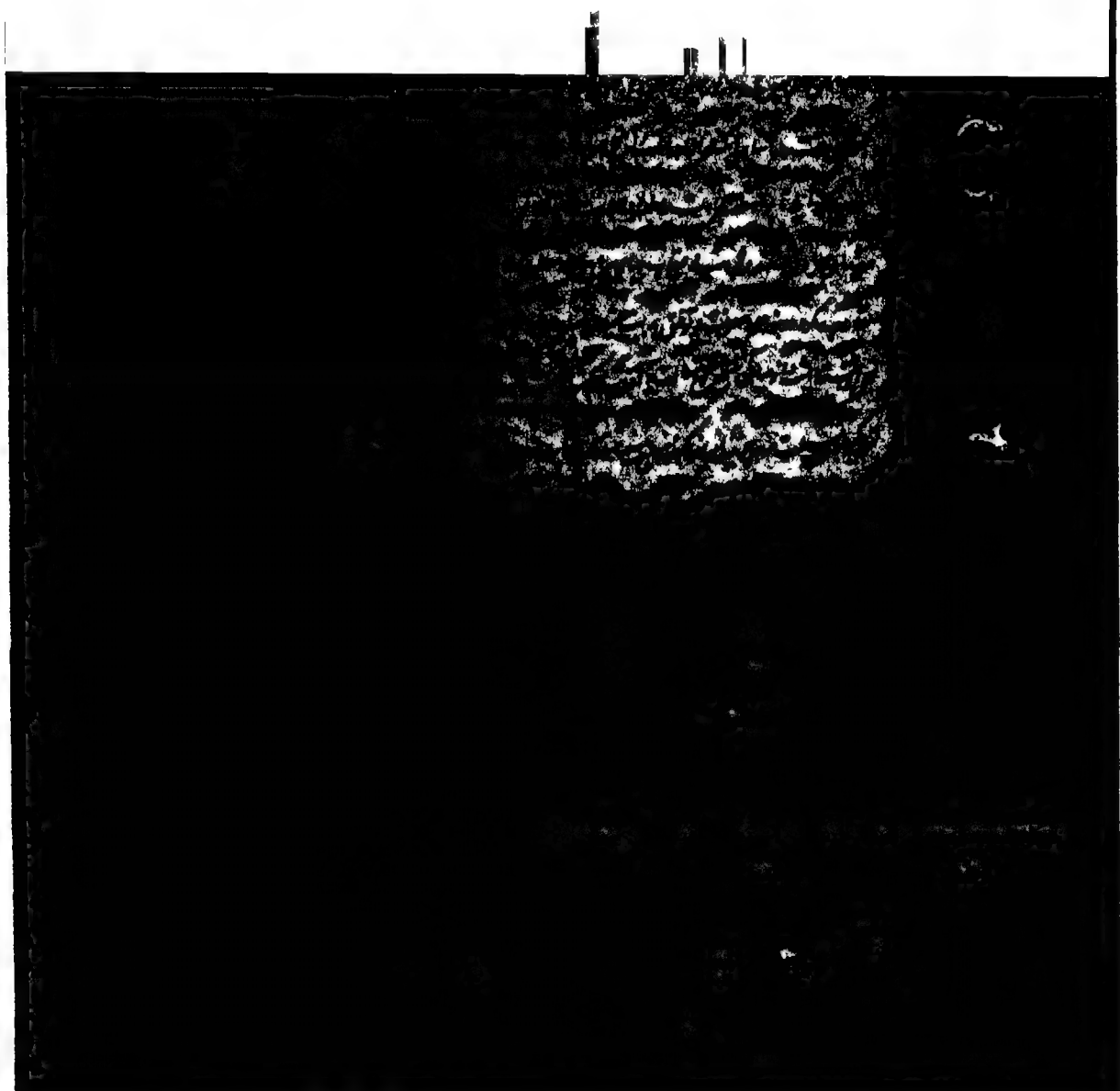
ويبدو لي من الضروري - خصوصا إذا تعلق الأمر بقضية الحوار بين الحضارات - أن نعرف مفهوم «التراث» (أو «الموروث») ونحدده عند أطراف عملية الحوار وأن نبين علاقة هذا المفهوم بالتاريخ.

لذلك أبدأ بعرض موجز لتاريخ مفهوم «التراث» (أو «الموروث») في القرن التاسع عشر. اكتسب مفهوم «الموروث» Tradition والاتصال بالماضي (أو «الاستمرار») Kontinuität بمعنى موقف الذات التاريخية وعلاقته بهذا التاريخ، اكتسب في أوروبا أهمية كبرى في مجالي التاريخ والفلسفة بعد الثورة الفرنسية، أي

تتفق العلوم الاجتماعية الغربية التي تهتم بدراسة المجتمعات الشرقية على وصف هذه المجتمعات بالازدواجية، وينطبق هذا بوجه خاص على علوم الاقتصاد والاجتماع والجغرافيا، كما امتد هذا المنحنى أخيرا إلى علم التاريخ الذي تمتع طويلا بمناعة تحميه من هذه المصطلحات. والمقصود بتعبير الازدواجية هو التفاوت بين القطاع التقليدي والقطاع الحديث في المجتمعات الشرقية.

تردد توجيه النقد إلى قصور مفهوم «الحداثة» و«الحديث» في هذا التصور الازدواجي، وليس في نيتي تكرار هذا النقد، ولا اعترم كذلك المشاركة في ذلك الاتجاه الرجعي الذي دأب على أن يغض الطرف عن العوامل الاقتصادية وأن يقلل من أهمية الفروق الجسدية في الدخول وفي أنواع النشاط الجسماني والعقلي والنفسي بين قطاعات المجتمع المستعمر، ثم يخرج علينا معلنا «حداثة الموروث» أو «التقديم».

إن هدفي هو أن أوضح - عن طريق نموذج المغرب - كيف أن استخدام مفهومي «التراث» (أو «الموروث»)



صفحة من مقدمة شاهنامه للمردوسي

بعد انهيار النظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي السابق. ونحن نرى منذ البداية مفهومين متضادين « للتراث » (أو « الموروث ») يقفان وجها لوجه: المفهوم الأول هو مفهوم المحافظة على التقاليد والأصول الذي حلت لواءه الأرستقراطية الفرنسية، وهو مفهوم يؤكد أهمية الأشكال والبنى الاجتماعية الموروثة، ويعلي من شأن هذه الأشكال والبنى ويرفع رايها في وجه التحولات التاريخية الواقعة. والأرستقراطية حين تذكر بهذه الأشكال الماضية المنقرضة وتخلع عليها وحدها صفة الشرعية، تسعى في الواقع إلى بعثها من جديد.

أما المفهوم الثاني « للتراث » (أو « الموروث ») فهو مفهوم البرجوازية الصاعدة ولا يستهدف هذا المفهوم القضاء على الهوية الفاصلة بين نظام ما قبل الثورة ونظام ما بعد الثورة أو طمس معالم الخلاف الجذري بينهما، كما لا يدعي اطراد حركة التاريخ بانتظام وثبات دون تعيير جوهري، وإنما يسعى إلى دعم نظام ما بعد الثورة باعتباره الوريث الشرعي للثورة، ويضم هذا المفهوم تاريخ نشأة القوى الثورية، وعلاقة هذه القوى بالطبقات المعادية لها وعلاقتها بالقوى الاجتماعية الأخرى، ويشمل بالتالي جميع أشكال التعبير الأدبية والسياسية والعلمية التي حملت بذور الثورة ومهدت لها، ومن خلال هذه الأعمال الثورية تنبئت البرجوازية من هويتها الذاتية وتؤكد لها.

كانت وظيفة « الموروث » في الفترة التي كانت البرجوازية فيها على ثقة من قدرتها على الوفاء بتطلعات ومضمون هذا « الموروث » هي الربط بين مرحلة التغيير الثوري ومرحلة التطور والتقدم التالية، « فالموروث » هنا هو السند الشرعي الذي تستند عليه البرجوازية في ممارستها العملية. إن « الموروث » بهذا هو السند الشرعي للذات التاريخية hist Subjekt فمن خلاله تتعرف على تاريخها الماضي الحي وتستوعب هذا التاريخ¹.

يفترض مفهوم « التراث » (أو « الموروث ») هذا وجود ذات أو شخصية تاريخية بوسعها التعرف على محل وضعها

التاريخي، (على الرغم من عجز جميع الفلاسفات التي ذهبت هذا المذهب عن إبراز هذه الذات في صورة محسوسة). ويعبر هذا المفهوم عن الأمل في أن تأخذ هذه الذات التاريخية على عاتقها قيادة الجنس البشري وفقا لهذه المعرفة الشاملة من أجل صالح البشرية على مختلف المستويات. المسؤولية الملقاة على هذه الذات هي إذن أن تصوغ « تاريخ العالم » وأن تدفع به في مجراه الحقيقي، وتضمن تقدم الجنس البشري في إطار هذا التاريخ.

ليس مفهوم التراث بهذا المعنى حقيقة أو موضوعا مجردا ولا هو شكل ما غير مثاله من الأشكال وبغض النظر عن ارتباطه بغيره من الأشكال، فالذي يقصد به دائما هو عملية استيعاب الذات التاريخية لأشكال الاجتماع والممارسة الماضية وامتلاكها ناصية هذه الأشكال وأثر هذه الأشكال وفعاليتها في الحاضر، وليس معناه بحال من الأحوال إخضاع الحاضر للماضي.

وعندما تعقد الذات أو الشخصية التاريخية بينها وبين أشكال الاجتماع والممارسة الماضية علاقة استيعاب خلاقة، وحين تعيد النظر في هذه الأشكال وتتناولها بالصياغة، فإننا سنستطيع فقط في هذه الحالة - كما ذهبت البرجوازية الصاعدة - فهم « التراث » (أو « الموروث ») بوصفه وسيلة تأمين الهوية التاريخية وتأسيس أشكال الممارسة الحاضرة. « الموروث » (أو « التراث ») الذي تسعى البرجوازية الأوربية إلى الحفاظ عليه هو - تعبير أثناع سان سيمون Saint Simon - « تراث التقدم ». ولكن تحول البرجوازية ذاتها سرعان ما يجهض هذا التراث ويجرده من مصمونه. ونرى صدى ذلك بالفعل عند هيجل وأوجست كوت، فليس بوسعهما التمسك

¹ يقصد بالذات التاريخية مفهوم Le Sujet Historique كما استخدمه لأول مرة هيجل في محاضراته عن فلسفة التاريخ وكما طور فيما بعد، ويعبر اصطلاح الذات التاريخية هذا المعنى عن فكرة تطور الإنسانية وأنتقالها من مرحلة متقدمة إلى أخرى أكثر تقدما بفعل ما تمارسه من أعمال وما تؤديه من نشاطات.

بهذا « التراث » دون إنقاص ، وإنما يتمسكان به على حساب محتواه ، فهما يناديان بالتقدم ويعلنان في نفس الوقت نهاية مرحلة التقدم التاريخي القائم على صراع الأضداد .

خضع الوعي العلمي للبرجوازية لعوامل حاسمة بدأت في تشكيله منذ ذلك الحين : أهمها صعود الطبقة العاملة (البروليتاريا) ، وانتفاضات عامي ١٨٣٠ و ١٨٤٨ ، وأخيرا وليس آخرا مقاومة الشعوب المستعمرة لهؤلاء الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على تقدم النوع البشري . وصاحب إخفاق أساليب الممارسة الرجوازية في تحقيق تقدم التاريخ العالمي وتقدم النوع الإنساني ، اضمحلال الثقة في وجود الحاضر وعلاقتها بطبيعة الممارسة في الماضي ، وكيف أن أهداف الحاضر تحدد موقف الذات التاريخية من عناصر الماضي ومضامينه التي تكتسبها موروثا للحاضر ، هذا والعودة إلى الموروث تؤمن للذات التاريخية في ممارستها عدم الانطلاق من فراع ومواصلة البناء على أساس . وبهذا يكتسب « الموروث » صفة الأداة والمقياس لمراقبة اتجاه الممارسة الحاضرة . ولكن مفهوم التساوي بين حقبة التاريخ يفصم عرى الصلة بين هذه الحقبة وبالتالي يقطع الصلة بين الماضي والحاضر ، ويقضي على مفهوم « الموروث » هذا . ومع إسقاط معيار « الممارسة » والتطبيق تسقط بالضرورة فكرة التقدم في العملية التاريخية .

ونجد ليبولد فون رانكه Ranke في ألمانيا وهيبوليت تين Taine في فرنسا ، وهما أبرر ممثلي هذا المذهب التاريخي وأبعدهما أثرا ، - على ما بينهما من فروق جوهرية - بتفقان في تحديد المعايير والمفاهيم الرئيسية لهذه النظرية التاريخية الجديدة : فهما يتكرران فكرة تقدم الجنس البشري على ممر التاريخ ، وينتهيان إلى القول بنوع من النسبية التاريخية التي لا يستطيعان توضيح كيف يتكون على أساسها تاريخ العالم أو يمكن فهمه . وفي إطار هذه النظرية التاريخية انفصلت الممارسة العملية عن المعرفة

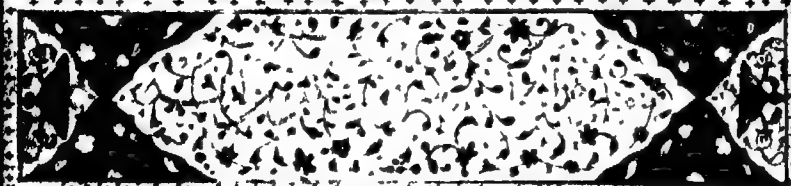
وانفصمت عرى الصلة بين « الموروث » و « التاريخ » . منذ ذلك الحين أوكلت قضية « الموروث » إلى العلوم الاجتماعية التي اقتفت أثر هذه النسبية التاريخية . إن « الموروث » في نظر ماكس فيبر M Weber في ألمانيا ودوركهيم Durkheim ولفي برول Lévy-Bruhl في فرنسا هو التاريخ الذي أصيب بالتوقف والجمود . هو الشكل المتكرر بلا اختيار أو إرادة ، هو الضد المقابل للعقلانية . وهم في مؤلفاتهم يبنون أو يصطنعون مجتمعات يمثل « الموروث » فيها الشكل الوحيد الممكن للتنظيم والسلطة . وبهذا يصبح « الموروث » في نفس الوقت تاريخ هذه المجتمعات الوحيد وذاتها التاريخية . ومن الواضح أن العلاقة التاريخية بين المجتمعات التقليدية وبين أصولها ذات أو شخصية تاريخية ، وفي قدرة الرجوازية على التعرف على محل موقفها التاريخي والاجتماعي وتقييم هذا الموقف . وكان من أثر ذلك أن تراجع علم التاريخ عن هذا « التراث » الذي يطالب باتحاد موقف تاريخي وإصدار الأحكام التاريخية . وبدلا من التراث القائم بالتقييم والحكم انطلقت الدعوة إلى الموضوعية الصارمة إزاء الواقعة التاريخية المفردة .

وتعلق مؤرخة الأدب الألمانية هلجه ميليتز على هذا التحول فتقول : « أخذت الأبحاث التاريخية والأدبية منذ ذلك الحين تبتعد شيئا فشيئا عن قضايا العصر الملحة وبدأت تغض الطرف عن مغزى البحث العلمي بالنسبة للإنسان كذات تاريخية . أصبح المطلب الواجب أن تكون العلاقة بالماضي علاقة موضوعية وأسقطت وجهة الباحث المذهبية من الاعتبار . وخضع « الموروث » (أو المأثور) للزعة التاريخية^٢ فحسب . وكانت نتيجة هذا أن سلبت

٢ المقصود بالزعة التاريخية Historisierung هو إدعاء الحياد المطلق وإدعاء القدرة على تحاشل الحاصر عند النظر إلى الماضي وأن غاية الاشتغال بالتاريخ هي التاريخ لذاته ، وتعة ذلك أن يطر الى التاريخ كجموعة من الحوادث والحق متسلسلة متساوية .

تَوْسُوْلِي فَلْيَسِّرْ لِي ۖ فِدَاكَ اَنْ هُوَ لَا قَوْمٌ مَحْرُومُونَ ۖ فَاسْرِ عِيَادِي
لَيْلَا اَنْكُم مَشْعُورُونَ ۖ وَاتْرِكِ الْبَحْرَ هُوَا اِنْ هُوَ جُنْدٌ مَغْرُورُونَ ۖ كَمَثَرُ كَوَا
مِنْ حَنَابٍ وَعُيُونٍ وَزُرُوعٍ وَمَقَارِكٍ ۖ وَنَعْمَةٌ كَانُوا مِنْهَا
فَاكِهِينَ ۖ كَذَلِكَ ۖ وَاورثناها قوماً اُخْرَى ۖ فَاَبَايَكَ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ
وَالْاَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنظَرِيْنَ ۖ وَلَقَدْ بَعَثْنَا فِيْ اِسْرَآئِيْلَ مِنْ الْعَذَابِ
الْمُهِينِ ۖ مَنْ فِرْعَوْنَ اِنَّهٗ كَانَ عَلِيَّامًا مِّنَ الْمُرْسَلِيْنَ ۖ وَلَقَدْ اخْرَجْنَاهُ
عَلَىٰ عِلْمٍ عَلٰى الْعَالَمِيْنَ ۖ وَاتَّخَذْنَاهُ مِنْ اٰيَاتِ مَا فِيْهِ بَلَاءً مُّبِيْنًا ۖ اِنْ
هٰٓؤُلَاءِ لَيَقُولُوْنَ اِنْ هِيَ اِلَّا مَوْتُنَا اَوَّلٰى وَمَا حُنَّ مُنْشَرٰٓئِيْنَ ۖ فَاَنۢنَا
بِآبَائِنَا اِنْ كُنۡتُمْ صَادِقِيْنَ ۖ اَمْ خَيْرٌ اَمۡرٌ مِّنۡ شَيْءٍ ۖ وَالَّذِيۡنَ نَقُولُ
اَفَلَا تَكۡفُرُوْنَ اِنَّهٗمۡ كَانُوا مَحْرُومِيْنَ ۖ وَمَا خَلَقْنَا السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ
وَمَا بَيْنَهُمَا لَاعِبِيْنَ ۖ مَا خَلَقْنَاهُمَا اِلَّا بَآئِنًا ۖ وَلٰكِنۡ اَكۡثَرُهُمۡ لَا يَعْلَمُوْنَ
اِنَّ يَوْمَ الْفَصْلِ مِيقَاتُهُمْ اَجْمَعِيْنَ ۖ وَتُؤۡزِلُ اَعۡيُنُ نَوٰى عَنْ يَّوۡمِ الْوَقَعِ

وَلَا تُنْصَرُونَ ۝ الْأَمْنُ رَحِمَ اللَّهِ أَنَّهُ هُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ ۝
الرُّومُ طَعَامُ الْأَيْمِ ۝ كَأَلْمَلِكِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ ۝ كَغَلَى الْحِمْرِ خَدُّو
فَلْعَمَلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْحَجْرِ ۝ تُرْصُوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمْرِ ذُفْ
أَنْ لَأَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ۝ إِنْ هَذَا مَا كُنْتُمْ يَتَرُونَ ۝ إِنْ الْمُنِيقِينَ
فِي مَقَامِ أَمِينٍ ۝ فِي جَنَابِ عِوْنٍ ۝ يَلْبِسُونَ مِنْ سُنْدُرٍ وَاسْتَبْرَقِ
مُتَقَابِلِينَ ۝ كَذَلِكَ وَرَوْنَاهُمْ حَوْرٍ عَنِ الْأَعْزَنِ ۝ يُدْعُونَ فِيهَا بِكُلِّ
فَاكِهَةٍ آمِينٍ ۝ لَا يُدْفِقُونَ فِيهَا الْمَوْتَ إِلَّا الْمَوْتَةَ الْأُولَىٰ وَوَقَّعَهُمْ
عَذَابُ الْحَجْرِ ۝ فَضْلًا مِنْ رَبِّكَ ۝ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ۝ فَأَمَّا نِسْرُنَا
بِلِسَانِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ۝ فَأَرْتَقِبْ أَنْ يَكْفُرُوا مِنْ نَقْبِهِمْ



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

القوى الاجتماعية المتركة فيه فاعليتها وتأثيرها على الحاضر. وهكذا أوجد علم التاريخ التضاد بين «الموروث» و «التاريخ» إذ «اختزل التطور إلى مجرد تسابع بسيط للواقع ورد التاريخ إلى مجرد تسلسل بسيط للظواهر» (مبليتز ص ١٦١).

يتكون التاريخ وفقا لذلك من حقبة متتابعة، وجميع هذه الحقبة - كما يذهب ليبولد فون رانكه - «متساوية أمام الله»، وعلى عالم التاريخ أن ينظر إليها بهذا المنظار. بهذا أنيطت سلطة الحكم عليها إلى ذات فوق التاريخ أو وراء التاريخ، ومن البديهي أن هذه الذات لا يعنينا في قليل أو كثير مشكلة الموقف الذي تتخذه إزاء التأثير المستمر لممارستها التاريخية الماضية.

بهذا يصبح استيعاب أي ممارسة عملية أجنبية، أمرا خاليا من المعنى أو تعسفيا، فالمؤرخ «كفقد لله» أو الطبيعة يقف في نقطة خارج كل تراث ويمكن لهذا السبب أن أن يتقمص أي تراث. وليس عليه من الآن إلا أن يأخذ نفسه بالحيلة والتباعد والحياد تحاه جميع حق التاريخ دون تمييز، أيا كانت صعة هذه الحق.

كان ما يحدد مفهوم «الموروث» (أو «التراث») من قبل هو استيعاب الذات التاريخية لطبيعة الممارسة في الموروثة تصح في إطار هذا التصور أمرا مستحيلا

ومهما يكن من شيء فإن مفاهيم «الموروث» أو «التراث» هذه لا تدعي إمكانية تعايش مجتمع تقليدي ويطام رراعي وصاعمي رأسمالي حسا إلى حب في إطار وحدة إقليمية وثقافية واجتماعية وقومية، دون أن تلحق بهذا المجتمع تغيرات وتحولات جذرية. أما صياغة النظرية التي تدعي إمكانية هذا التعايش فقد كانت من نصيب أاهرة الإدارة الاستعمارية في العصر الذي تلا بابلون، ومن نصيب معاوني هذه الإدارات من علماء الأنثولوجيا والانثروبولوجيا والاقتصاد في القرن العشرين وفي أعقاب ذلك صاغ علم الاقتصاد في الحسيات من هذا القرن نموذج المجتمعات «الازدواجية». ومارال هذا النموذج حتى

الحظة الراهنة يحدد إطار النقاش حول مشكلة التنمية وقضايا البلاد النامية، وبه تفسر بنى هذه المجتمعات. وجميع النظريات التي تأخذ بهذا النموذج تنطلق من تصور عام، وهو أن مجتمعات العالم الثالث تتشكل من قطاعين، قطاع حديث وآخر تقليدي، وترى أن التطور هو تطور القطاع الحديث على حساب القطاع التقليدي.

على أن هذا النموذج كان واقعا عمليا تمارسه الأجهزة الاستعمارية قبل أن يخرج في صورته النظرية إلى عالم الوجود. فلعمود طويلة قبل أن يضع بوكه Boeke - موظف المستعمرات الهولندي السابق - التصميم الأول لنظرية المجتمعات الازدواجية (وهو التصميم الذي طوره فيما بعد هيجنز Higgens ويورجنسن Jorgensen وهاي Fei ورايز Ranis وكيللي Kelley وويلمسون Williamson وشيتام Cheetham).

كان إداريو المستعمرات في إندونيسيا وشرق أفريقيا والمغرب قد صاغوا مفهوم المجتمعات الازدواجية في شكل برنامج اقتصادي، وفي صورة ايديولوجية تبرر سيطرتهم السياسية على هذه اللدان. أما المحاولات التي بذلت في العصر البابوليوني وفي الحقبة التي تلتها لاتباع سياسة استعمارية إدماحية فقد فشلت في القرن التاسع عشر بسبب مقاومة الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) وغياب الدواعي والحوافز الاقتصادية لدى المجتمعات المستعمرة (بفتح الميم) ذاتها.

قدم الاستعمار في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين - وخاصة الاستعمار الاستيطاني في إندونيسيا وشرق أفريقيا والمغرب - تصورا جديدا متماسكا للاستعمار. ألا وهو التصور الازدواجي، الذي يجعل من التفاوت بين حركة التاريخ المتطور وبين ذلك العدد الضخم من المجتمعات المحلية التقليدية منظورا عاما للتاريخ العالمي والوجهة التي يتجه إليها.

وقد حسم الاستعمار الاستيطاني هذه الازدواجية تجسيما

محسوسا حين قسم المجتمع المستعمر إلى مجتمعين منفصلين يعيش كل منهما على بقعة جغرافية محددة من أرض الوطن الواحد ، وقسمه أيضا إلى وحدتين اقتصاديتين متجاورتين ، وإلى نظامين إداريين مختلفين يخضعان في نفس الوقت لسلطة مركزية واحدة ، ورأى في هذه الأزواجية انعكاسا للتضاد بين التاريخ العالمي والتراث التقليدي المحلي في إطار دولة عالمية .

يرى الاستعمار (وهو يختلف في هذا عن الديانات التي تفوقه واقعية في هذه المجتمعات) أن يجعل من هذه الأزواجية نظاما ثابتا للسيطرة والحكم ، نظاما لا يقوم على الصراع والمواجهة بين الطرفين بل على المفعة والاحترام المتبادلين .

بهذا المنظار المزدوج رأى ليوتي Lyautey المجتمع المغربي ، فقسم المغرب في بدء عهد الحماية الفرنسية إلى معرب سافع Maroc util ومعرب ضروري أو غير نافع Maroc indis . فالأول أي المغرب النافع يضم « جميع المناطق التي تمثل المصالح الاقتصادية الحقيقية (مناطق زراعية ، مصادر مائية ، غابات ، مناجم الخ) » ، بينما المعرب الثاني ، أي المغرب الضروري يشمل الأماكن « الضرورية من الوجهة العسكرية لضمان الأمن وتطور المنافع السابقة الذكر » (بيدول Bidwell) .

ويطالب ليوتي Lyautey بإيجاد توازن بين المؤسسات وبين الفئات القيادية في هذين « المغربيين » : يجب استخدام الأطر القيادية القديمة لا القضاء عليها ، يجب أن نحكم بمساعدة « الورير القديم » Mandarn لا ضده . نحن ننطلق من أننا الآن وسنظل على الدوام أقلية ضعيفة لا تطمح إلى أن تحل محل (الآخرين) . ليس بوسعنا في أفضل الأحوال إلا القيادة والمراقبة . والنتيجة التي يذهب إليها ليوتي من تأمله لطبيعة العلاقة بين نظام الحماية وبين الدولة المغربية وأعيان المغرب هي : « علينا إذن أن نتجنب انتهاك أي عرف أو تغيير أية عادة ، علينا أن نفهم أن في كل مجتمع طبقة موجهة خلقت للحكم

وليس بالوسع شيئا دونها ، وأخرى وجدت لتحكم . (فالهدف إذن هو) وضع الطبقة الحاكمة في خدمة مصالحنا » (Hermassi in Abdel-Malik, Sociologie 132) ويشير ليوتي في نفس الوقت بوضوح إلى أن تاريخ هذه النخبة التقليدية ومؤسساتها لا يصح أن تخرج عن كونها تراثا محليا تقليديا . ويقول أيضا : « كرسنا اهتمامنا الأعظم لبقاء المغرب على ما هو عليه ، أي الإبقاء على على طابعه البالغ في الإقليمية . » (بيدول ، ص ٢٠) .

ينبغي إذن أن يكون المغرب مفيدا للمصالح الفرنسية ، وبخاصة لمصالح رأس المال الفرنسي الذي يتحدث سمير أمين عن تأثيره فيقول : « إن استحواد رأس المال الفرنسي على الاقتصاد المغربي لا نظير له في اتساع مداه وسرعة تغلغله » (أمين ، ص ١٠١) .

كانت أهداف البوك الفرنسية الكبرى هي : وضع استثماراتها في الاستغلال الرأسمالي المظم للزراعة وفي صناعات استخراج المواد الأولية ، وفي المشروعات الصناعية الأخرى التي وجدت بعد عام ١٩٤٥ .

- تنشيط التجارة الخارجية والسيطرة عليها ، وإقامة نظام مصرفي للتمويل والتسليف ، يمكنه التحكم في جميع هذه المجالات . وقد اتجهت الاستثمارات في سبيل تحقيق هذه الأغراض إلى المدن الكبرى والموانئ ومصادر الثروات الطبيعية الهامة والأراضي الزراعية الخصبة . وهكذا تألف « المغرب النافع » من سهول مراكش الغربية ، ومن المدن والمرافئ الواقعة في هذه المناطق بالإضافة إلى المنطقة المحيطة « بالوجدة » - Oujda -

كان من الضروري لحماية هذه المناطق وتأمين إمدادها بالمياه والطاقة وضع سلسلة جبال الفلاحين تحت السيطرة . ولا اعتبارات استراتيجية أيضا احتلت القوات الفرنسية في الثلاثينات من هذا القرن جنوب شرق المغرب ، وبذلك خضع المغرب بأكمله لأول مرة منذ قرون لسيطرة السلطة المركزية ، وفرضت قوات الحماية على البلاد نظاما ماليا موحدا ، وألغت تقسيم المغرب التقليدي إلى بلاد

المخزون وبلاد السيا، واستبدلته «المغرب النافع» و«المغرب الضروري».

رأى نظام الحماية أن مهمة تغيير البنى الاجتماعية والاقتصادية القائمة تقتصر على «المغرب النافع». لهذا وجد من الضروري تأمين الأرض في هذا الجزء بغية تيسيرها للاستغلال الاستعماري الخاص والعام وأن وظيفة الدولة والمؤسسات الرأسمالية هي التحكم في وارد المواد الأولية الهامة، وإقامة شبكة الخدمات الأساسية الضرورية لاستغلال البلاد استغلالا اقتصاديا

أما «المغرب الضروري» فقد اقتصر الأمر على ضرورة إحكام الرقابة عليه وإحصاءه للصرائب. فهو خارج نطاق الاستغلال الرأسمالي وليس معرضا لأية تحول اقتصادي مباشر محدود. ومن الطبيعي أن يمثل «المغرب الضروري» - على العكس من «المغرب النافع» - المجتمع المراكشي الريفي التقليدي.

هكذا نشأ اقتصادان متحاوران يختلفان فيما بينهما اختلافا شديدا. في «المغرب النافع» تقوم صناعة التعدين والزراعة والصناعة والتجارة على أحدث الطم الرأسمالية وتدار بأحدث وسائل الإنتاج. وفي «المغرب الآخر» تخضع الزراعة والتجارة والمهن الحرفية للطم الساقطة على الرأسمالية، وتظل وسائل الإنتاج على ما كانت عليه في العصور الوسطى. وشأ تعا لذلك نظامان للتعليم يعكسان بدورهما التقسيم الطبقي في كلا المجتمعين، ونشأ بالمثل نوعان من الإدارة والرقابة.

- لجأت الإدارة الاستعمارية لتأمين العيش بين هذين النظامين، ومن ثم لتأمين محرى عملية التحديث في «المغرب النافع» وجاية الضرائب في «المغرب الضروري» الإدارة الاستعمارية إلى عقد تحالف مع أعيان العشائر، يمكنها في الوقت نفسه من تحويل هؤلاء الأعيان إلى معاونين أو أشباه موظفين في الجهاز الإداري. ويبرر لبوني هذا التنظيم الإداري بالحجة الكلاسيكية الاستعمارية الشهيرة: - إن احترام التقاليد والمأثورات القديمة واحترام

الفئات القيادية التي تمثل هذه التقاليد من شأنه أن يضمن سيطرة الحماية بأقل نفقات ممكنة: «إن هذا أكثر ملاءمة لنظام الحماية، إنه أكثر مرونة، كما أنه يتطلب عددا أقل من الموظفين ويستغرق وقتا أقصر، ويضمن فضلا عن ذلك احترام العادات والتقاليد.» (بيدول، ص ١٠٥).

على أن احترام التقاليد ليس له ما يبرره إلا بمقدار ما يساهم في تأمين السيطرة الأجنبية وتحقيق مصالح الاستعمار الاقتصادية (بيدول ص ١٠٥/١٠٦). فإحكام سيطرة الحماية، سيصاحبه - كما يقول لبوني - «الاستغناء بالتدريج عن الرئيس الكبير» بيد أنه لا ينبغي الاستغناء عنه إلا إذا تعارض نشاطه العملي وتعارضت التقاليد التي يستند إليها مع المصالح الاقتصادية لنظام الحماية (بيدول، ص ١١٩).

وبالفعل استخدم نظام الحماية الفرنسي «التقاليد» طوال فترة الاحتلال وسيلة لعرص سيادته، ولكن نظام الحماية لم ينظر إلى «التقاليد» في إطار العلاقات الاجتماعية السائدة كتعبير عن علاقة الذات التاريخية بتاريخها المتوارث، ولا فهم هذه «التقاليد» بوصفها بنية العلاقات الاجتماعية المتشابكة، وإنما نظر إليها وكأنها مجموعة من الوقائع المتفرقة ولذلك لم يكن هناك مناص من أن تنهار هذه السياسة الاستعمارية وأن تقع في دوامة التناقضات الصحمة التي كشف عنها كل من حاك برك J Berque وعدالله العروي. وليس هذا بغريب، فإن النظر إلى «التقاليد» الموروثة من حيث هي أداة محسب ووسيلة من وسائل السيادة لا بد أن يقصى على مضمونها الحقيقي، الأمر الذي حدث في جميع المستعمرات الأوربية.

ربما بدت فكرة انقسام المجتمع إلى قطاعين اجتماعيين واقتصاديين مستقلين، لا تأثير لأحدهما على الآخر، وربما بدت هذه الفكرة في بداية نظام الحماية مقبولة أو ممكنة بشكل ما، ولكن عمو الاقتصاد الرأسمالي في غرب البلاد وشمال عربها وقيام جهاز إداري يتبعه، قد صاحبه كذلك

تغيير بقية أقاليم البلاد، مما جعل تسمية هذه الأقاليم - بالمجتمع التقليدي - تسمية غير منطقية.

على الرغم من ذلك فإن مفهوم الازدواجية يصادفنا في مرحلة ما بعد الاستعمار في صياغة جديدة عجيبة، عبر عنها بوجه خاص ممثلو البنك الدولي، كما ترددت أيضا في بحوث المبكرة لهيئة الأمم المتحدة. طرفا هذه الازدواجية الجديدة هما أيضا «الموروث» (أو «إرث الماضي») «الحديث»، غير أن هذه الازدواجية تتخلى عن فكرة لتكامل والمنفعة المتبادلة بين «الطرفين» وتحفظ بفكرة لتجاوز والاستقلال. ويعبر عن هذا البرت وترستون A Waterston فيقول: «أدى نظام الحماية الفرنسية إلى خلق قطاع زراعي وصناعي وتجاري وتعديني موجه لصالح الاقتصاد الفرنسي وخاضع إلى مدى بعيد لسيطرة الأوروبيين، هذا إلى جانب مجتمع مغربي زراعي يحرف بدائي تقليدي، لا صلة له تقريبا بالقطاع الأول» (وترستون، ص ٣). تعبر اللجنة الاقتصادية التابعة للبنك الدولي عن هذه الازدواجية تعبيرا أكثر إيجازا ووضوحا في تقرير لها عن المغرب فتقول «... إن الصلات التي تربط الاقتصاد الحديث بالاقتصاد التقليدي صلات واهية، ولم يكن لنمو هذا الاقتصاد الحديث تأثيرا كبيرا على حياة الأغلبية العظمى من السكان» (اقتصاد، ص ١٣).

ليس لهذه الادعاءات أساس من الصحة «فالمغرب لضروري»، أو «المجتمع الريفي التقليدي» كما سمي فيما بعد، يطابق في واقع الأمر من الناحية الجغرافية بلاد السبيا، أي مناطق القبائل التي لا تدفع الضرائب للسلطة المركزية. على ما بين هذه المناطق من اختلاف في أسلوب الحياة والعمل وعلى الرغم من تفاوت أحكام المؤرخين والجغرافيين في هذا الباب، فإن جميع قبائل هذه المناطق كانت حتى القرن الخامس عشر تشترك في عدة صفات. والقائمة التالية لا تنوخي الكمال بقدر ما تبين أهم هذه الخصائص والصفات حتى القرن التاسع عشر):

- تعاني جميع مناطق المغرب، بما في ذلك المناطق التي

خضعت خضوعا مستمرا للسلطة المركزية، من الظواهر المرضية (الباثولوجية) التي كانت معروفة في العصور الوسطى كما تعاني تبعا لذلك من بنيتها السكانية (الديمجرافية) المتقدمة، وتصف لوسيت فالنسي L. Valensie هذه البنية بقولها: «... إن الأزمات تتلاحق بسرعة واطراد لا تتاح معها عملية التجديد والتعويض إلا من خلال نسبة عالية من المواليد» (فالنسي ص ٢٥) ويثبت نوان Noin في بحثه المفصل عن سكان المغرب الريفيين أن المرحلة البدائية archaisch للتاريخ السكاني في المغرب تمتد إلى نهاية القرن التاسع عشر (نوان، الجزء الثاني، ص ٩٣-١١٦)

- وفي مقابل الازدحام النسبي للسكان في بعض أجزاء جبال الفلاحين وفي الواحات نجد مناطق أخرى غير مستغلة من مناطق بلاد السبيا. وحتى لو أدخلنا في الاعتبار وسائل الإنتاج الزراعي المتخلفة، فإننا نلاحظ في بداية فترة الحماية وجود نوع من التوازن النسبي في بلاد السبيا بين عدد السكان وبين الموارد الطبيعية، بل يمكن القول إن بلاد السبيا لم تعاني حتى ذلك الحين من مشكلة ازدياد السكان (نوان، الجزء الثاني، ص ٢٨٠-٢٩٣).

- تتفق قبائل بلاد السبيا في نشاطها الاقتصادي، فالمرود الرئيسي فيها هو «تربية الماشية» في مراعي الجبال وفي الشرق والجنوب الشرقي، «والزراعة» في جبال الفلاحين والواحات (ومن البديهي أن نجد أيضا الزراعة في المناطق الأولى وتربية الماشية في المناطق الثانية).

وتفاوتت المناطق الزراعية من حيث الكثافة فالزراعة بوجه عام أكثر كثافة في جبال الفلاحين ومنطقة السوس والواحات منها في السهول، ولكن ليست هناك اختلافات تقنية جوهرية في وسائل الإنتاج الزراعي في المغرب.

- لا تدفع قبائل بلاد السبيا أية عوائد أو ضرائب إلى الغرباء عنها (ولكن العلاقة بين الحراثين وقبائل عيت عطا تمثل حالة استثنائية كما يبدو أن للزوايا الصوفية وضعها خاصا).



تصویر السات مصورته الطیبة لیس مألوفاً و الفن الاسلامي ، و يظهر هذا المحی أولاً و القرن السادس عشر و یرى هنا الزهرة المعروفة بعود الصلیب علی حدردان
مسجد حوھر شاد بمشهد مايران (١٤٠٥/١٤٠٦) ، و الأعلی أن تعود الی التأثير لصیبي

لنجاح قبائل بلاد السبيا في تحرير نفسها من ربطة السيطرة الخارجية المستمرة أكبر الأثر في تمكّنها من تنظيم علاقتها بالمدن وبالسلطة المركزية، فالقبائل تحدّد بنفسها مدى صلاتها الاقتصادية والسياسية بالمدن كما تحدّد كذلك علاقتها المالية بالمدن، وفي وسعها تعزيز هذه الصلات أو قطعها وفقا لحاجاتها وهذا تعبير واضح عن ضعف المدن، وتبين من نصيبها الضئيل من مجموع عدد السكان (٩ في المائة فقط) ضآلة الوظائف التي تؤديها للزراعيين والرعاة.

- تشترك معظم القبائل أيضا في التنظيم السياسي، فليس في تنظيمها هيكل حكومي يتعه جهاز بيروقراطي يحتكر السلطة، وإنما طورت القبائل نظاما معقدا لتوزيع السلطة وضمان تمثيل أفراد القبيلة واشتراكهم في جميع القرارات السياسية التي تهم القبيلة. على أن هذا النظام كان شديد التداعي وكان طامعه هو حفظ التوازن، لذلك كان من الممكن أن يستأثر فرد واحد بالسلطة اعتماداً على أتباعه الشخصيين وأن يصب نفسه رئيساً على قبيلة أو على عدد من القبائل. وأياً كان الأمر فقد استنتج - لأسباب مجهولة حتى الآن - نظام القيادة الفردي هذا في جوب البلاد في القرن التاسع عشر وتحول إلى نظام استبدادي وراثي. ومع ذلك فقد طلت أغلب مناطق السبيا خاضعة للتنظيم السياسي القديم الذي سبق ذكره. كانت هذه الخصائص الست السابقة من علامات المجتمع القلي المغربي في القرن التاسع عشر. فإذا بلغنا نهاية فترة الحماية افتقدنا خمساً منها افتقاداً كاملاً أما الخاصية السادسة فقد تعبر مضمونها الاجتماعي والاقتصادي تماماً.

يتطلب «المغرب النافع» إجراءات مهمة للقضاء على خطر الأوبئة وتأمين الحياة في المدن والسهول، ولا مفر من تطبيق هذه الإجراءات على جميع أجزاء البلاد ولا شك أن الإجراءات الصحية كانت أكثر كثافة في «المغرب النافع» وأكثر فاعلية هناك عنها في المناطق الحبلية وفي الجنوب،

حيث بقي معدل الوفيات شديد الارتفاع، ويعلق نوان Noin على هذه الحقيقة بقوله: «هناك حقيقة ثابتة على الرغم من عدم ثبوت البيانات الإحصائية، ألا وهي أن أهالي الريف يواجهون الموت مواجهة غير متكافئة. إذ أن الضربة التي يصيبهم بها في بعض المناطق تضاعف ضربته في مناطق أخرى» (نوان، الجزء الثاني، ص ٧٧).

ومهما يكن من أمر فقد أدى إنشاء جهاز الصحة العامة، بواسطة القناصل في البداية ثم بواسطة نظام الحماية، إلى تغير البنية المرضية (الباثولوجية) التاريخية للمجتمع المغربي وتغير البنية السكانية (الديموجرافية)، إذ انخفض معدل الوفيات وارتفعت نسبة المواليد (نوان، الجزء الثاني، ص ١١٥، ١٢٧) ومع أن نسبة الزيادة في عدد السكان بقيت في مناطق السبيا تحت المتوسط، (مع استثناء منطقة الريف) إلا أنها قد بلغت حوالي ٢ ٪ في السنة (نوان، الجزء الثاني، ص ٨٩) ومهما يكن تفسيرنا لهذه البنية السكانية، فمن المؤكد أنها تختلف تماماً عن البنية السكانية القديمة التي تميز بها المجتمع المغربي القلي في القرن التاسع عشر. إنها بنية سكانية حديثة بمعنى أنها لم تعرف في المغرب قبل هذا القرن.

لقد كانت النتيجة المترتبة عن هذا هي تغير العلاقة بين السكان وبين المصادر الطبيعية الموجودة. لم يعد في المستطاع التحدث عن نقص السكان إلا في المراعي الجبلية وفي الهضاب العالية في الشرق، أي المناطق التي تعيش على تربية الماشية. أما جبال الفلاحين والواحات فأصبحت تعاني من الكثافة النسبية للسكان (نوان الجزء الثاني ص ٢٨٨/٢٨٩) ولم يبق (أمام السكان) لمواجهة هذه المحنة الاقتصادية إلا الهجرة للعمل في أوروبا أو الهجرة إلى المدن المغربية.

كذلك تغيرت أيضاً بنية النشاط المهني، إذ أصبح مصدر حياة حوالي ٢٠ ٪ من السكان الزراعيين والرعاة شيئاً آخر غير الزراعة وتربية الماشية. وبرزت إلى جانب المهن الحرفية المألوفة منذ القدم في القرى المغربية أوجه جديدة للعمل في

قطاع التجارة والخدمات والتعدين والمحاجر والبناء (نوان، الجزء الأول ص ٢١٤/٢١٥، ٢٢٩، ٢٣١).

على أن الأهم من ذلك هو التحول الذي طرأ بطريق غير مباشر على الزراعة «التقليدية» فهذه الزراعة «التقليدية» تقف اليوم جنبا إلى جنب مع زراعة «رأسمالية»، تتفوق عليها بوضوح من حيث معدلات الإنتاج ومن حيث أنها تضمن للعاملين بها معدلات أعلى من الداخل.

قل عهد الحماية كانت أراضي الساتين المحيطة بالمدن والمناطق المسكونة من القدم في السببا تقدمان أعلى معدل للإنتاج الزراعي. وكانت طرق الإنتاج المستخدمة في هذين المجالين هي أكثر الطرق المستخدمة كثافة. أما الآن فقد فقدت المناطق التي تمارس فيها الزراعة بالأسلوب القديم أهميتها وأصبحت تشكل من الوجهة الاقتصادية والاجتماعية قطاعا هامشيا، إذ أصبحت طرق الإنتاج المستخدمة فيها مختلفة وانخفض إنتاجها بالقياس إلى قطاع الزراعة الحديث في المغرب الذي يعتمد على الميكنة وطرق الإنتاج الرأسمالي المكثف. ويشكل هذا التحول من وجهة نظري موقفا جديدا «شديد الحداثة».

مضى الزمن الذي كانت فيه القبائل معمة من الضرائب، فقد أخضعت إدارة الحماية القبائل للإلزام الضريبي، واحتفظ المغرب المستقل بطبيعة الحال بهذا الإلزام.

أما فيما يتصل بتدفق إيرادات الأرض إلى المدينة فما زال الأمر كذلك، خاصة في السهول. وبجد هذه الطاهرة أيضا في جبال المراعي حيث أدى استقرار السكان وما زال يؤدي إلى قيام الملكيات الكبيرة.

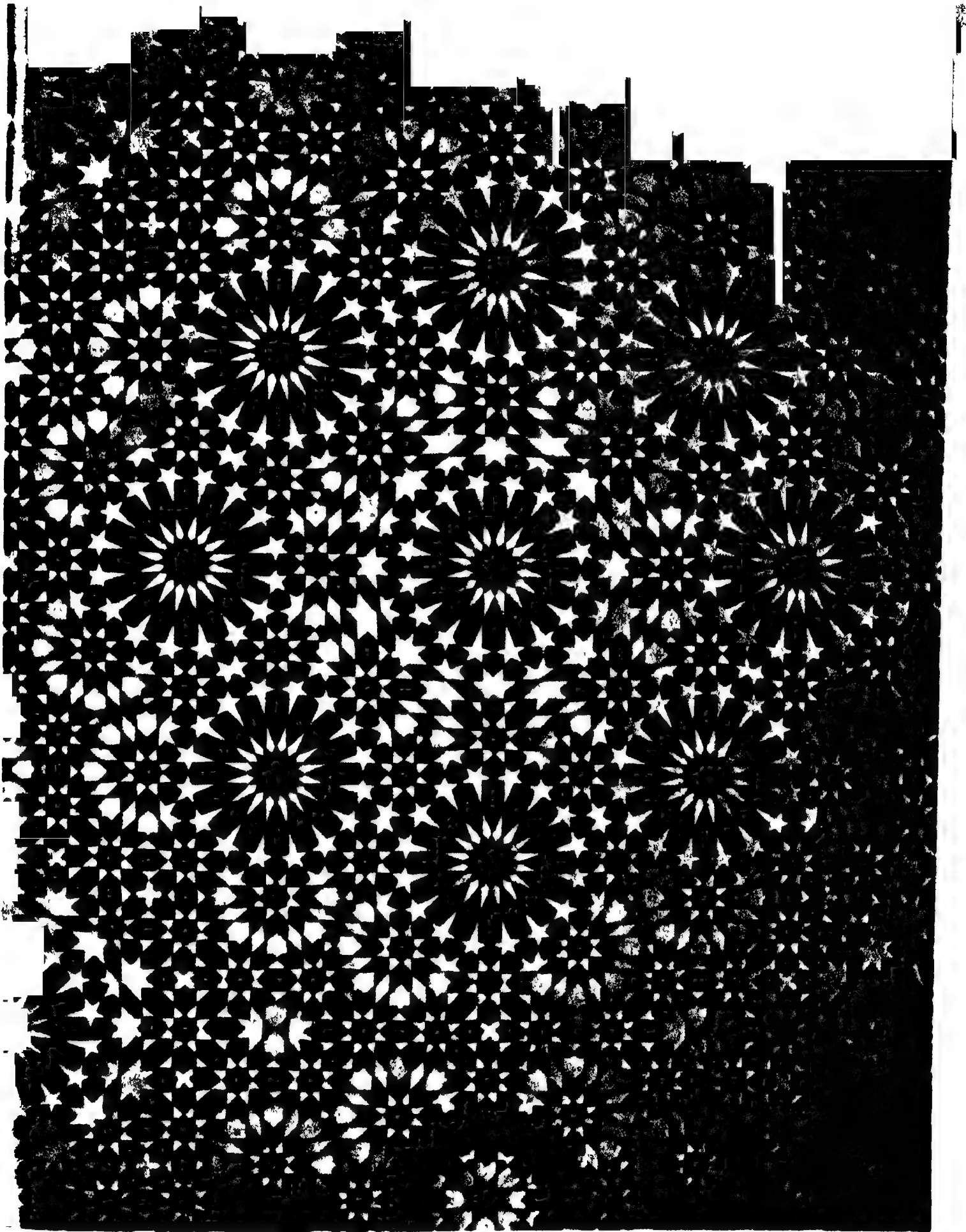
وقد نجحت جبال الفلاحين (حتى الآن) في الحفاظ على بنيتها الزراعية التي تقوم على الملكية الصغيرة وعلى المساواة. ولكن بقدر ما يصبح الدخل الناتج عن الهجرة العمالية على النطاق المحلي أهم من إيرادات الزراعة أو تربية الماشية، تبرز في هذه المناطق بنى اجتماعية هرمية جديدة. وقد وصف «نوان» هذا التحول وصفا مفصلا في

منطقة الأنتي أطلس الغربية. والذي لا شك فيه أن الإلزام الضريبي من جانب و بروز بنى اجتماعية هرمية جديدة من جانب آخر (نتيجة للعمل والتجارة في المدن) يشكلان خصائص حديثة للمجتمع الريفي، خصائص لا بد وأن تغير من الشكل التاريخي القديم لمناطق السببا، خاصة وأنها تعبر بذاتها عن العلاقة بين المدينة والريف.

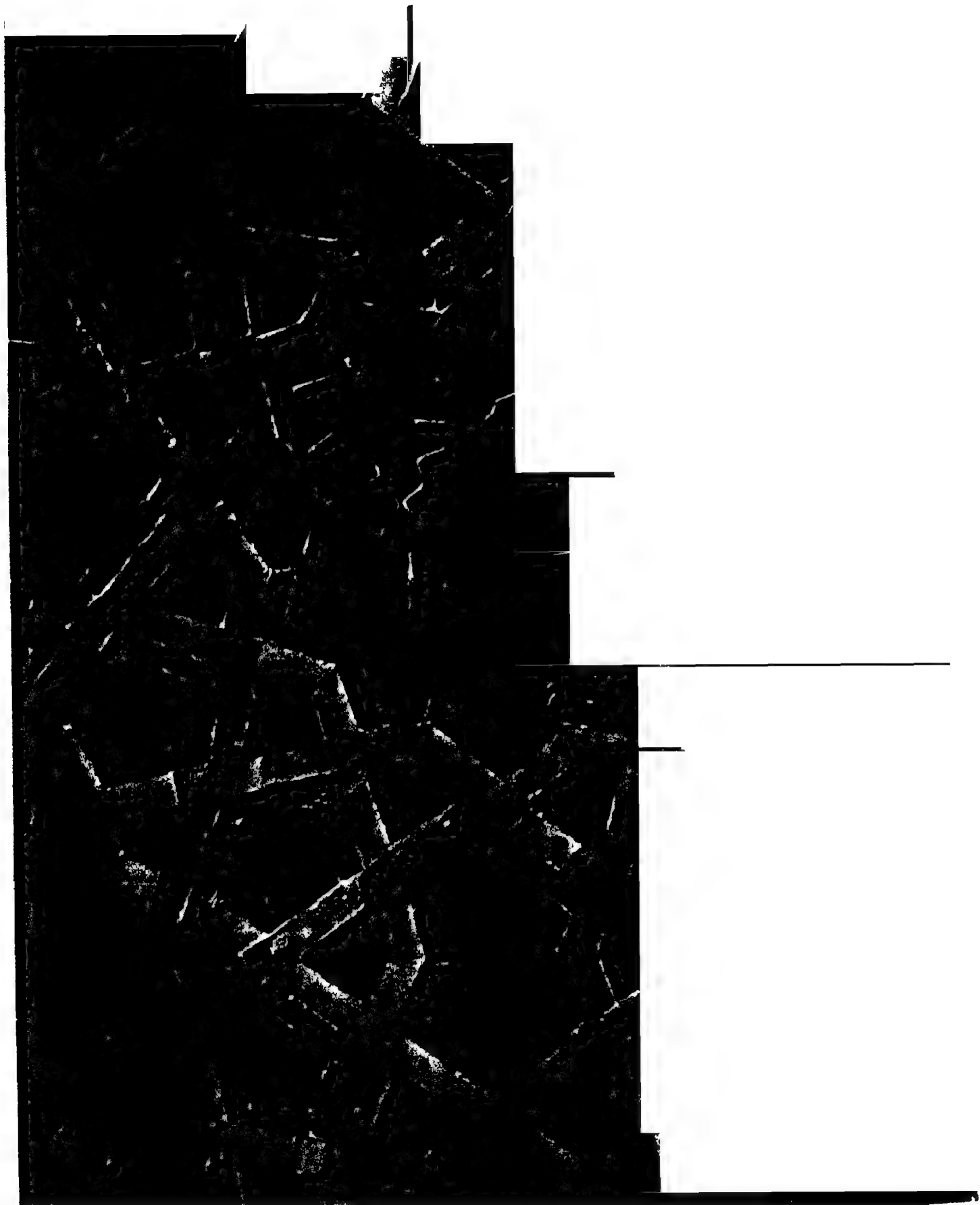
لم تعد القبائل هي التي تنظم مدى علاقتها بالمدن وتحدها. والسلطة المركزية الحضرية تفرض اليوم سيطرتها على الريف دون منازع، وتخضع القبائل باستمرار لقوانينها، وتعتمد القبائل ذاتها على الدخل الذي ينساب إليها من المدن، بل إن حياة القبائل تتوقف على الهجرة المؤقتة أو الدائمة، وبالتالي تتوقف على وجود وحدة سياسية كبرى تتخطى حدود الأقاليم، وتسمح بحرية النقل والتبادل بين الأقاليم المختلفة وبين المدينة والريف. والذي يحدد اليوم مدى العلاقات السياسية والاقتصادية بين المدينة والقبيلة، هو اقتصاد المدينة وإدارة المدينة وسياسة السلطة المركزية في المدينة.

لقد تعيرت العلاقة التاريخية بين المدينة والعشيرة. وانهار ذلك التراث القديم الذي حافظت عليه قبائل بلاد السببا طويلا، وهو تراث الاعتراف الجزئي بالسلطة المركزية. فقد فقد الأساس الذي يقوم عليه نتيجة اضطراب حركة التحضر والتمدن ونمو الوظائف التي تقوم بها المدن وتعددها. إن العلاقات التاريخية الجديدة تتطلب تراثا جديدا. ولو نظرنا إلى هذه العلاقات الجديدة المتشابكة بين المدينة والريف لأصبح من العسير حقا أن نتحدث عن المجتمع «التقليدي» في المغرب.

تقابل التحولات في العلاقة بين المدينة والريف، تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية في التكوين الهرمي القبلي، وتحولات أخرى في علاقة القبائل بالدولة. فالإداري الذي ينظم الإدارة داخل القبيلة معين من قبل الدولة، والقاضي الذي يفرض المنازعات بين القبائل قادم من المدينة. والتنظيم القبلي السياسي القديم قد أفسح المجال الآن



نموذج للجوم ستر حاص مدسة فليس بالمعرب وتمتد هذه الزخارف الى ما لا
هائية . وتتكون من نجوم كبيرة وصغيرة وأشكال هندسية أخرى . وينتج عن تقاطعها أشكال أشبه بصنائر متشابكة



توزيعات دحرفية حول وردة نصريح شاه يمانا لله والى مهابان ، ايران ، القرن الخامس عشر
صور الصفحات السابقة (صفحة ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٧) مأخوذة عن مجلة «دو» (عدد أغسطس ١٩٧٦) . وهو عدد خاص عن الفن الاسلامي المعماري والزرعوي وقد اخرج
هذا العدد السيد ريتشارد اتنهورن بالاشتراك مع سريه وروولد ميشاود وهيئة تحرير مجلة «دو»

للإدارة المركزية. ويقول مونتانيو Montagne معبرا عن هذا المعنى: «تموت القبيلة تدريجيا في الوقت الذي تتكون فيه الدولة الحديثة» (بيدول، ص ٨).

بيد أن نظام الإدارة الثنائي الذي انشأته الحماية، تم إلغاؤه عام ١٩٥٦، قد استعان بأعيان القبائل فجعلهم ممثلين للسلطة المركزية، ومنحهم لعشرات الأعوام سلطات سياسية وإدارية وعسكرية واقتصادية داخل قبائلهم لم تكن في أيديهم من قبل في أي وقت من الأوقات. وكانت نتيجة ذلك أن استقل ممثلو القبائل استقلالاً بعيداً عن قبائلهم وما لشوا أن أصبحوا فئة أعيان ريفية تستحوذ على نسبة مرتفعة من الملكيات الكبيرة وتحتل اليوم المناصب الكبرى والوسطى في وزارة الداخلية وفي الجيش والشرطة. وتشترك هذه الفئة في الحياة السياسية على الصعيد الوطني. ومع ازدياد التقارب بين أعيان الريف والسلطة المركزية في الحضر نلاحظ اطراد التمايز الاجتماعي داخل القبائل نفسها. وهكذا نجد أن الهيكل الهرمي القبلي هيكل «حديث»، كما أن نشاط الأعيان السياسي نشاط «حديث».

إن وصف هذا المجتمع في مجموعه بأنه مجتمع «تقليدي» - كما يفعل خبراء البنك الدولي - هو في الواقع من باب النظرة الاقتصادية الرأسمالية الصرفة. ومن وطيفة هذه النظرة أنها تيسر الفصل بين إنجازات «القطاع الحديث» وبين مشكلات المجتمع «التقليدي»، ثم إنها تزيف تراث السكان المغاربة الريفيين إذ تصفه بلمنة تراث جماعة هامشية من الوجهة الاقتصادية، جماعة بعيدة كل البعد عن المشاركة في اتخاذ القرارات السياسية التي تخصها، تعاني من التضخم السكاني النسبي وتخضع للسلطة المركزية. ولا حاجة بنا بعد ما قدمناه إلى القول إن مفهوم «التراث» هذا لا علاقة له على الإطلاق بالواقع التاريخي للمجتمع الريفي المغربي في القرن الثامن عشر والتاسع عشر. مفهوم «التراث» اللاتاريخي هذا هو من نتاج العلوم الاجتماعية التي صار يعوزها الفهم التاريخي المتكامل «للمجتمع»، ولهذا نجد نفسها مضطرة إلى أن تسبب للواقعة المفردة (الجزئية) صفة الوجود الاجتماعي والتاريخي المستقل.

إن مجموع العلاقات الاجتماعية التي نجدها الآن في القطاع المسمى بالقطاع «التقليدي» لم يكن من الممكن تصورها دون وجود القطاع الرأسمالي. فما تطلق عليه النظرة الاقتصادية المحردة اسم «التقليدي» و«الموروث» هو في حقيقة الأمر نتيجة لعملية التحديث الجزئية التي لم تشمل المجتمع بأكمله. ذلك أن من خصائص عملية التحديث الجزئية هذه أنها تصف جميع مجالات المجتمع بأنها مجالات تقليدية طالما أنها لا تخضع للاستغلال الرأسمالي الخاص أو العام. «فالتحديث» الذي يصيب هذه المجالات أو القطاعات هو النتيجة الحتمية الجانبية لنشوء القطاع الرأسمالي. وهذا الشكل من أشكال التحديث هو الذي نصادفه في «المغرب الضروري»: فهو تحديث مختزل تم بطريق الصدفة بل لقد تحقق إلى حد ما على الرغم من إرادة القائمين به.

وطالما أن الدافع إلى «التحديث» والموجه له هو مبدأ

فلنلخص ما سبق: يتميز المجتمع المغربي الذي يوصف اليوم بأنه مجتمع «تقليدي» بالقياس إلى مجتمع القرن التاسع عشر ببنيته السكانية (الديموجرافية) الجديدة، وبتغير العلاقة فيه بين السكان والموارد الاقتصادية وبين المدينة والريف، ويتبع ذلك خضوع الريف للإلزام الضريبي وتبعيته الاقتصادية والإدارية للمدينة وانهار التنظيم الاجتماعي والسياسي داخل القبائل، وظهور هيكل هرمي جديد بدلا منه ترتبط فته ارتباطا وثيقا بالسلطة المركزية في الحضر. والشئ الذي بقي على حاله هو النشاط الاقتصادي الأساسي: الزراعة وتربية الماشية، فما زالت تسودها وسائل الإنتاج القديمة. وعلى الرغم من ذلك فقد تغير أيضا مضمونها الاجتماعي والاقتصادي.

الربح ومضاعفة الربح، وطالما ظل خاضعا لقوانين رأس المال لا للحاجات الاجتماعية فلا بد أن يخلق هذه الأشكال المقتضبة غير المنتجة من أشكال الحداثة، ولا بد أن يرفع عن نفسه مسؤوليتها وأن يخفيها تحت رداء «التقليدي» أو «الموروث». وهكذا يتزى قطاع الإنتاج الحديث بثوب لامع يعلي من مكانته وإنجازاته، دون أن نبرز في المجتمع مسؤوليته عن «المجتمع التقليدي» ونطور هذا المجتمع.

والقطاع المسمى بالقطاع التقليدي هي ذاتها علاقة حديثة جدا، وهي تعبر عن ارتباط القطاع الرأسمالي بالقطاع الآخر غير الرأسمالي الذي يحاوره ويخضع له، والذي لا بد أن يكون موضع العديد من التحولات الضرورية حتى لا يعوق ازدهار القطاع الرأسمالي ونموه، وليس التضاد بينهما تضادا ثابتا، وإنما هو عملية تاريخية تخلق الازدواجية من جديد وتزيد من حدتها.

ليس هناك إذاً مجتمع «تقليدي» في المغرب، بل «تقاليد» متعددة للمجتمع المغربي. ولا يمكن تعريف هذه التقاليد بوصفها حقائق منفصلة معزولة، بل بوصفها علاقات وشروط تاريخية تستند إلى ممارسة ذات تاريخية، ولا يمكن فهم «التراث» (أو الموروث) بوصفه شيئا مضادا لعملية التطور التاريخي إلا إذا كان حكما على الذات التي تحمل هذا «التراث» (أو هذه التقاليد) بالنفي من إطار التطور العالمي وعزلها في إطار التاريخ الإقليمي. وحيثما كان «التراث» أو كانت «التقاليد الموروثة» علاقة تاريخية بين ممارسة حاضرة لذات تاريخية وممارستها في الماضي. تعذر استخدامها لفرض سيطرة الماضي على الحاضر.

(ترجمة سامي نجيب)

تسير هذه النظرية التي تفصل في التنظير والتطبيق بين القطاع التقليدي والقطاع الحديث في المجتمع، تسير في أثر التراث الاستعماري. فهي تدعي أن القطاع الرأسمالي وحده هو الذي يشارك في التطور التاريخي العالمي وتحاول تصوير التحولات المترتبة على قيام القطاع الرأسمالي والواقعة في القطاعات الأخرى في شكل قضية تتعلق بالمجتمعات التقليدية المحلية. بيد أن الواقع غير ذلك، فالعلاقة بين القطاع الرأسمالي

من أعمال طلاب مدرسة الفنون الجميلة، كازالانكا، عام ١٩٦٩





(٢) رجل حولاى ، محب الشعوب ، فسا ، مجموعة فالتر دوستال

فالتر دوستال

تطور حياة البدو في الجزيرة العربية في ضوء المادة الأثرية

(٢) أن إقامتي بين قبيلتي مطير وعجمان - وهما من القبائل البدوية - أتاحت لي فرصة الاطلاع على الكثير من دقائق ركوب الحمال وأوصحت لي بالدات الأهمية الأساسية لهذين العنصرين. وعندما يعترض البعض بأن هذه «الرحال» كانت منتشرة على نطاق واسع بحيث يمكن القول إنها لا بد وأن تكون قد اكتشفت على حدة في عصور مختلفة وأماكن مختلفة، فإني أنساءل ببساطة لماذا أدخل الرومان سرح خيل الفرسان القائم على قنو السرج (مسخى السرج) أولاً في القرن الأول بعد الميلاد أي بعد احتكاكهم مع البارثيين Parthians^٢.

نحاول هذه الدراسة أن نتبع تطور تراث رعاية الإبل (للبدو) في الجزيرة العربية، وذلك من خلال المعلومات المتوفرة والتي يمكن الاستناد إليها^١. وتقضي الأمانة العلمية أن أعترف بالثغرات التي شابت النتائج التي توصلت إليها وبقصور هذه النتائج، وذلك بسبب عدم ثبوت المقدمات التي بيت عليها هذه النتائج، ومن ثم فانه يجب اعتبارها مجرد احتمالات. وبصراحة فإن الحقائق وراء هذه المقدمات تعتمد على الحالة الراهنة لدراسة الآثار، وهي دراسة قد تؤكد أو تظهر تناقضها الاكتشافات التي قد تستجد في المستقبل . . . هذا وأنا أدرك نقص الأسس التي بيت عليها نتائجي فيما يختص بالأنواع المختلفة من الرحال (جمع رجل)^٢ والأوضاع وأساليب الركوب الخاصة بها. وإنني لأتمنى في هذا المقام المثير للجدل :-

(١) أنه ليس لدينا في الوقت الحاضر طرق أخرى.

(١) العرس التالي يستند إلى مؤلفي المنشور عام ١٩٦٧ عن «البدو في حوب الجزيرة العربية» (انظر قائمة المراجع)، كما يتضمن إصامات وحقائق جديدة

(تفصيل عاوين الكتب المشار إليها في الهوامش في ثنت المراجع)

(٢) المقصود كور أو رجل الحمل، وهو السرج بالنسبة للفرس

(٣) البارثيون Parthians شمت عاش بين بحر قزوين وإيران



(١) رجل شداد ، متحف الشعوب ، فيينا ، مجموعة فالتر دوستال

تعريف لفظ «بدو» في ضوء المادة الأثرية، اقترحت في مقام آخر تعريفاً محدداً وهو: رعاة الإبل، الذين من عاداتهم القتال كالحاربين الخيالة.

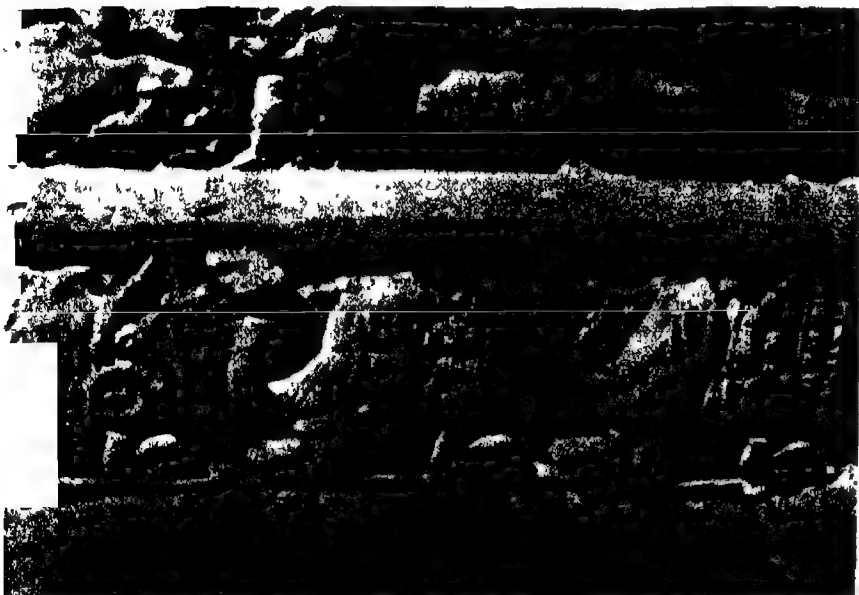
ونلاحظ في كتاب «النقائص» للشاعرين العربيين جرير والفرزدق أنه من بين ثلاثمائة وثلاثة وتسعين كلمة وردت في وصف رعاة الإبل الرجل وحياتهم، نحو ٣٧٪ في

وحتى نتجنب اللبس الذي قد ينشأ عن المعاني المتشعبة التي تعنيها الكلمة العربية «بدو»، أعتقد أنه من الأفضل أن أبدأ بتحديد ما أعنيه باستخدام كلمة «بدوي»، ففي اللغة العربية يقسم سكان الجزيرة العربية طبقاً لطرق معيشتهم إلى قسمين: الحضر والبدو، وكلمة الحضر تعني بصفة عامة السكان المستقرين، بينما كلمة بدو تطلق على الذين يعيشون خارج مناطق الإقامة الدائمة . . . وهذا التعريف محفوف بالكثير من الصعوبات، حيث إن مفهوم البدو هذا يصم مجموعات مختلفة تمثل مراحل حضارية متفاوتة. وفي سبيل إعادة

(خراسان). لم يقو الرومان على إخضاعه. كانوا يركبون الخيل ويتطاهرون بالفرار أمام العدو، وعلى عجلة منه يرمونه بسهامهم من وراء أكتافهم. وضربهم المثل القائل: «رماه سهام البارقي»، أي أصابه واخفق. (المنحد)



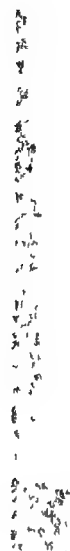
٥) تصوير لراكب حمل (أشوري) . القرن الثامن والسابع قبل التاريخ



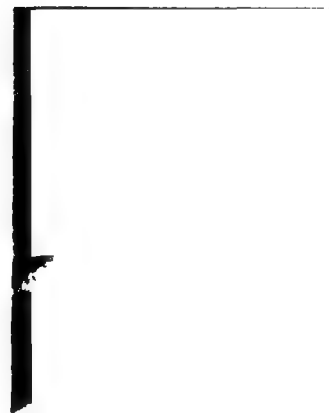
٦) نقوش بارزة لحمل عليها رجل من نوع الشداد . تدمر . نحو القرن الثاني أو الثالث بعد التاريخ



٨) تصوير لراكب حمل على رجل من نوع ال



كك حمل من تل حلف . القرن التاسع قبل التاريخ



اكب حمل (أشوري) . القرن الثامن والسابع قبل التاريخ



(٧) نقوش ماردة لحمل على رجل من نوع الشداد . تدمر . نحو القرن الثاني أو الثالث بعد التاريخ

هذا التضاد بقدر أوفر من الوضوح في المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٥١ عن شخصية العراقي ، فهو يرى أن ثمة نظامين أو نسقين مختلفتين للقيمة في المجتمع العراقي : « ثقافة بدوية تميل إلى الحرب من ناحية » ، « وثقافة قروية مسالمة من ناحية أخرى » .

« وقد ترتب على هذا وجود نسقين مختلفين للقيم في العراق : أحدهما أساسه الاعتقاد في القوة والشجاعة والغلو في تقدير الكبرياء ، والثاني أساسه الاعتقاد في العمل والصبر وقبول الضرائب والطاعة والكد » .^٤
وكما ذكرت آنفا فلأنني في منهج هذه الدراسة أبدأ من

مجال الحرب وأساليبها . . . هذا التقسيم إلى بدو وحضر هو حقيقة اجتماعية معقدة ، يمكن تقديرها على نحو أفضل إذا ما نظرنا إلى التعارض الذي يوحى به بين الاصطلاحين ، هذا إذا ما تجاهلنا مؤقتنا كل العلاقات الاقتصادية والاجتماعية الفعلية .

وتنضح في كتاب « النقائص » قوة هذا التعارض ، على النحو الذي يشعر به البدو أنفسهم ، من استخدام كلمة قعود للجمل الذي يركبه من يرعى المواشي ذوات القرون . . . والاصل الثلاثي هو « قعد » بمعنى جلس واقعى ، ومن هذه الكلمة تشتق أيضا كلمة « قعاد » (بكسر القاف وفتح العين) للإشارة إلى أولئك الذين لا يذهبون للحرب والقتال . وقد حدد عالم الاجتماع العراقي « علي حسين الوردى »

(٤) الوردى ص ٩

الأنواع المختلفة للرحال (جمع رحل أو سرج) وأوضاع
الركوب المرتبطة بها، وفي الجزيرة العربية يستخدم رعاة
الجمال حالياً نوعين مختلفين من الرحال، ومن ثم يمكن
تصنيفها في قسمين: أحدهما خاص بالمحاربين وهو
معد لهذا الغرض، والثاني معد بحيث يصلح للنقل
فقط.

أ) المجموعة الأولى وتوضع على سنام الجمل، ورحلها الخشبي
معد وفقاً لمبدأ القبو (المنحني) (انظر ٣-١) ويتصل
القبوان (رلاف) كل بمقدته المطولة (رأس) بالجانبين
بواسطة دعامتين متقاطعتين (المسكين). أما الرحل كله
فيلغ ارتفاعه ٥٨ سنتيمتراً، وعرضه ٥٢ سنتيمتراً وتوضع
العقدة الأمامية على بعد ما بين ٤٨ سم إلى ٥٠ سم من
العقدة الخلفية، في حين يتم ربط الأجزاء الخشبية بعضها
مع البعض الآخر بواسطة شرائط من جلد العرال - المعد
قبل أن يجف، ويلف حول الماصل بحيث يحمل الرحل
في وضع يسمح ببعض المرونة. أما حزام الرحل (المحقب)
والوسادة التي يجلس عليها (المقراي) ووسادة أخرى
للقدم (مرفأ) فتربط بالقبو الأمامي، وجميع هذه الوسائد من
الجلد المحشو بصوف الأغنام . . . وقد أطلق على
المجموعة التي تستخدم هذا النوع مجموعة «الشداد»، من
الاسم العربي لهذا النوع من الرحال . . . وتنتمي إلى
هذا النوع معظم قبائل رعاة الإبل الموحدة حالياً في
الجزيرة العربية.

ب) والمجموعة الثانية تجلس على عميرة الحل أو (المديلة)
(وهي الحزام الذي يربط تحت رباط الدبل) وذلك على
وسادة (حماوية) توضع خلف السنام وتثبت بواسطة حبل
مع قبوي الرحل والذي يتم تثبيتها بواسطة حزام الرحل
حول أعلى كاهل الجمل . . . وهذا النوع من الرحل
يطلق عليه في الجزيرة العربية لفظ «حولاني» ولهذا فأنا
أطلق على هذه القبائل المجموعة الحولانية.

ويكشف هذان النوعان من الرحال الاختلاف في تطور
الركوب عند القبائل المستخدمة للإبل . . . وسأحاول

من خلال فحص الرحال التي عُثر عليها ضمن البقايا
الأثرية المتخلفة عن الشرق القديم أن أعطي فكرة عن
هذا التطور، ونظراً لقلة ما عُثر عليه من هذه البقايا
التي أمكن التوصل إليها من بعض الأماكن، فإن ذلك
يحتّم علينا أن ندرس من حيث المبدأ قيمتها من حيث
إنها دليل وبرهان مع مراعاة أن يشمل هذا الفحص،
بالإضافة إلى التماثيل، عظام الدواب من فصيلة
الإبل، وبعض الخطوط والنقوش التي تشير إليها . . .
وتتكون هذه المادة من حيث الكمية والمصدر من بقايا
متفرقة خلال المراحل المختلفة العديدة لمراكز الحضارة
المتقدمة في العراق وفيما بين النهرين وما يجاوره، وتعتبر
المحفلات دليلاً بالغ الأهمية على وجود اتصال بين
شعوب الحضارات المتقدمة وبين غيرها من الجماعات التي
تقتني الإبل، ومع أن هذه البقايا تدل على أن هذا
الاتصال لم يكن وثيقاً، إلا أن ذلك لا يني وجود
الجماعات التي تقتني الحل العربي وحيد السنام خلال العصر
الأثني الثالث قبل الميلاد، والتي تمت ورزت في فترات
غير منتظمة على مشارف وداخل المنطقة ذات الحضارة
المتقدمة. وهذه المقولة العامة هي كل ما نستطيع أن
ستحصله من هذه المحفلات، ربما مع استثناء أن بعض
هذه الآثار بين كيف كان ركاب الجمال يمتطون جالهم
وكيف كانوا يستقرون فوقها. كذلك يجب أن نتذكر: -
أ) أن شه الجزيرة العربية كانت تعتبر أرضاً مجهولة في
الفترة السابقة لظهور المؤرخين.

ب) أنه من الصعب الحصول على دليل أثري لثقافة
القبائل الرحل، حيث إن معداتهم صنعت من مواد لا
تتحمل البقاء لأمد طويل، وبناء على ذلك فإننا لا
نستطيع أن نقول الكثير عن الأصول السلافية للملكي
الإبل، أو القول فيما إذا كانت هذه السلالات عبارة
عن شكل منطور من أشكال الاقتصاد الزراعي المختلط،
أو أنها نشأت من مرحلة أكثر سموا من مراحل مجتمع
الصيد، كذلك فإننا لا نستطيع أن نحدد بشكل قطعي

مكان وزمان هذا التطور لتاريخ الجزيرة الثقافي*، وكل ما يمكننا أن نقوله في الوقت الحاضر هو أنه منذ العصر الألفي الثالث قبل الميلاد حتى النصف الأول من الألف الثاني كانت توجد جماعات مالكة للإبل قد اتصلت عرضيا وبصورة غير منتظمة بسكان الحضارة المتقدمة، ولا نعرف هذه الجماعات من حيث أصولها السلالية أو لغتها، ويصعب جغرافيا تحديد أراضيها على وجه الدقة.

ومن العسير تحديد قيمة المصادر التي ناقشها من قبل، وذلك أن المادة الأثرية المتوفرة كان مصدرها الوحيد أصحاب الحضارة المتقدمة، ولم تكن من نتاج رعاة الإبل أنفسهم، وبالتالي فإن هذه المادة الأثرية تتحدث فقط عن رعاة الإبل الذين ارتبطوا بصلات مع أصحاب هذه الحضارات المتقدمة. وعلى الرغم من هذا التحفظ، فإننا سنمضي في فحص المادة الأثرية من حيث ما قد تدل عليه من عادات الركوب، والأسلوب الفني (التكنيك) الخاص بالركوب، ومن حيث تكوين الرحل. ومن هذا المنطلق سنحاول مناقشة بضعة أسئلة هامة، منها على سبيل المثال: كيف يمكن - لأغراض الدراسة المقارنة - تقييم جماعات رعاة الإبل التي لم تترك دليلا ما ينبغي عن أنها كانت يوما من فئات «المحاربين الراكبين».

والملاحظة الأولى، وهي أن الإبل تمتطي حتى عصرنا الحاضر على السنام وعلى العجز على حد سواء، تثير عدة أسئلة:

أ) أين يمكن لراكب الحمل أن يأخذ مكانه؟

ب) أي مقعد من المقاعد يحقق الركوب الأفضل؟

ج) أي مقعد كان الأسبق في الاستخدام؟

يستخدم الراكب في ركوبه ثلاثة مقاعد هي: أعلى الكاهل - السنام - العجز (المطقة الخلفية). وبشكل عام يستعمل النوع الأول في المسافات القصيرة، ويكون غالبا وسط قطيع من الدواب أثناء الرعي، ويمكننا اعتبار كل من العجز والسنام من المقاعد.

وفيما يلي بعض البقايا والمتخلفات الأثرية التي توضح وضع بعض الرجال وهم يمتطون عجز الجمال: -

١ - أثر من الحجر الجيري لراكب جبل من تل الأسمر (العصر الألفي الثالث قبل الميلاد).

٢ - تمثال صغير لرجل يمتطي جملا سريعا من «تل تاناخ» (العصر الألفي قبل الميلاد).

٣ - تمثال صغير لحمل من بين (العصر الألفي الأول قبل الميلاد)٦.

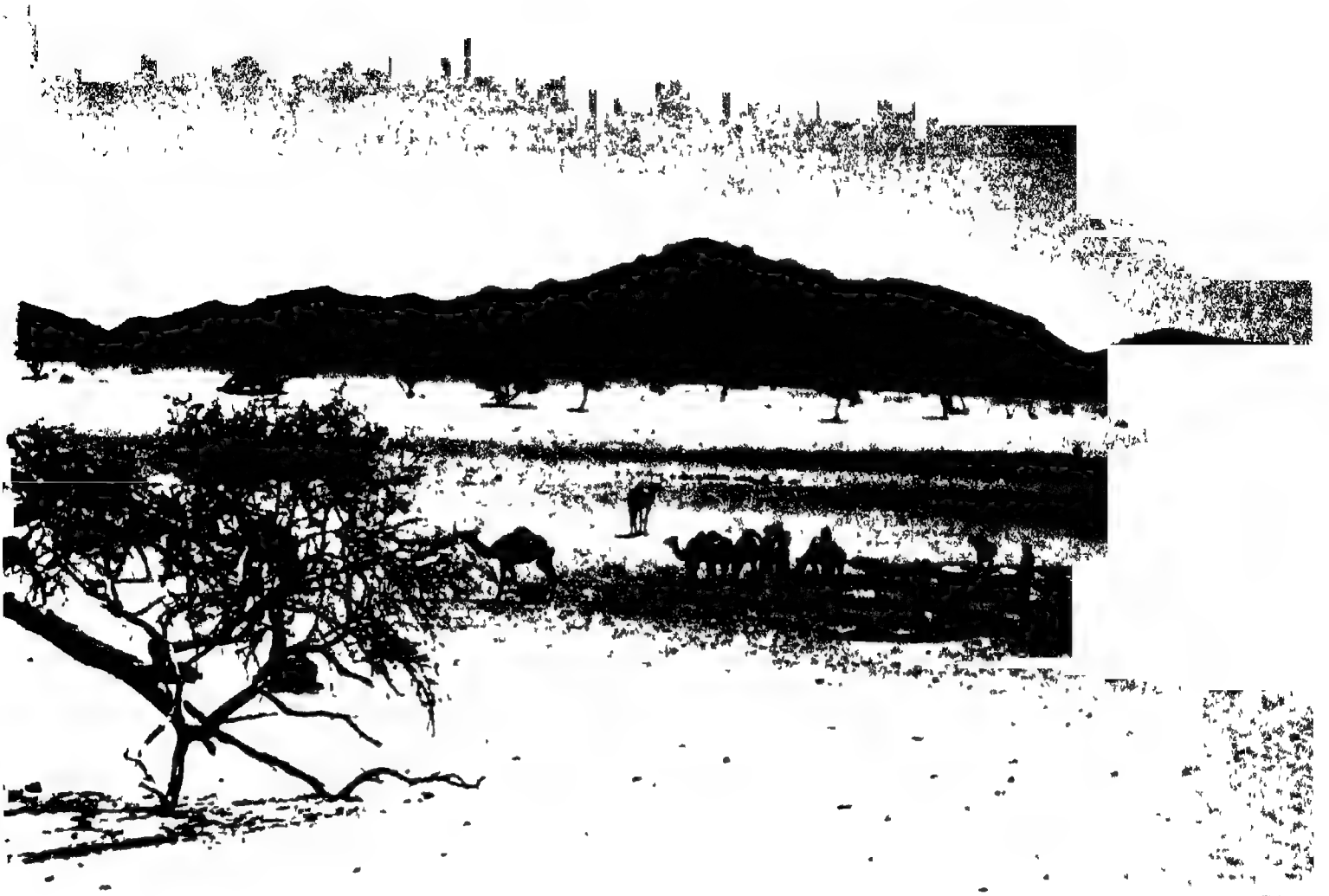
وتشير هذه الآثار إلى أن الرعاة كانوا يمتطون الإبل من عند عجزها، وذلك في العصر الألفي الثاني والثالث قبل الميلاد، أما بالنسبة للجنوب فكانوا يتبعون هذه الطريقة في العصر الألفي الأول. ويرجع الدليل الأثري على امتطاء أسنام الحمل إلى النصف الأول من العصر الألفي الأول، ويتضح ذلك على سبيل المثال من الرسم البارز لراكب جبل «تل حلف» (القرن التاسع قبل الميلاد) ومن رسوم راكبي الجمال السريعة في عصر الآشوريين المحدثين، ومن ثم فما لا شك فيه أن الركوب على العجز كان الطريقة الأولى لركوب الجمال بين قبائل رعاة الإبل، ويتضح من الأدلة الأثرية أن الركوب على السنام كان مرحلة تالية، وهنا يواجهنا أول قسامين أنثوجرافيين٧، فقد

(٥) Bibby 1964 108, 1965 148

(٦) Dostal 1967 15 passim

(٧) إثنوجرافيا Ethnographie، المعنى العام هو «وصف الشعوب»، ويعرفه هوبل Hoebel بأنه «ذلك القسم من علم الأنثروبولوجيا الذي يختص بالتسجيل الوصفي للثقافات» والمصير يقصر «الإثنوجرافيا على الوصف العلمي للأنساق الاقتصادية والاجتماعية، ولتراث الثقافي للشعوب ذات مستويات التكنولوجيا المختلفة»، ويختلف معنى المصطلح من ثقافة إلى أخرى (أنظر «قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور» تأليف إيكه هولتكراوس، الترجمة العربية، ١٩٧٢ نشر دار المعارف بالقاهرة، ص ١٥-١٧).

الإثنولوجيا Ethnology هو علم الإنسان ككائن ثقافي، وهي الدراسة المقارنة للثقافة، ووفقا لتعريف ستيرن Stern هي «التحليل العلمي - القائم على الإثنوجرافيا - للأنساق الاجتماعية الاقتصادية ولتراث الثقافي للشعوب ذات المستوى التكنولوجي المختلف، ويستهدف الكشف عن أصول»



(٩) شمر العرب - جنوب الجزيرة العربية

رعي أعداد من الإبل أكثر من ذي قبل . وهذا التفسير لا يعتمد على أرقام مقارنة عن مدى السرعة في كلتا الحالتين ، وإنما يعتمد في المقام الأول على أقوال البدو أنفسهم ، أي على التقدير الذاتي . ومع ذلك فإنه لا يتعارض مع البيانات التاريخية القليلة المتاحة عن غزو رعاة الإبل لحراصي الحصبة وإبني أميل كذلك لهذا الحكم استناداً إلى عدد القايا الأثرية التي تبين راکب السنام في مقابل راکب العجز) ، وهي كبيرة بدرجة غير عادية . وأرجع ذلك إلى التطور الذي طرأ على أسلوب الركوب ، لأنه منذ ذلك الحين أصبح رعاة الإبل يشكلون

كان راعي الإبل في شمال الجزيرة العربية أول من يركب على السنام ، في حين استمرت القنائل في جنوب الجزيرة في ركوب العجر وذلك حسماً نتيء الأدلة الأثرية والأنتوحرافية . وكما ذكرت من قليل فإن التحول في الشمال من طريقة إلى أخرى في الركوب حدث في النصف الأخير من الألف الثاني قبل الميلاد .

ومما لا شك فيه أن الطريقة الثانية كانت تطوراً حاسماً جداً في وقتها في أساليب الركوب ، حيث إنها على النقيض من الطريقة القديمة ، أتاحت للراكب تحقيق أعلى معدل للسرعة بواسطة حملة ، وبعد هذا عاملاً أساسياً في تطور رعاة الإبل كقوات محاربة راكبة ، ومنذ ذلك الوقت أصبح في مقدور راکب الحمل في شمال الجزيرة العربية أن يقطع مسافات كبيرة على نحو أسرع ، وترتب على ذلك اكتشافه للمراعي بطريقة أبسر ، وأن يشرف على

وولف، وعملات التبر في سماتها الثقافية . . وعليه فالإثنولوجيا - على خلاف الإثنوحرافيا - علم ذو نظرة قنارية ووجهة واسعة .

(أنظر « قاموس مصطلحات الإثنولوجيا

والمولكلور » ، ص ١٨ - ٢٠)



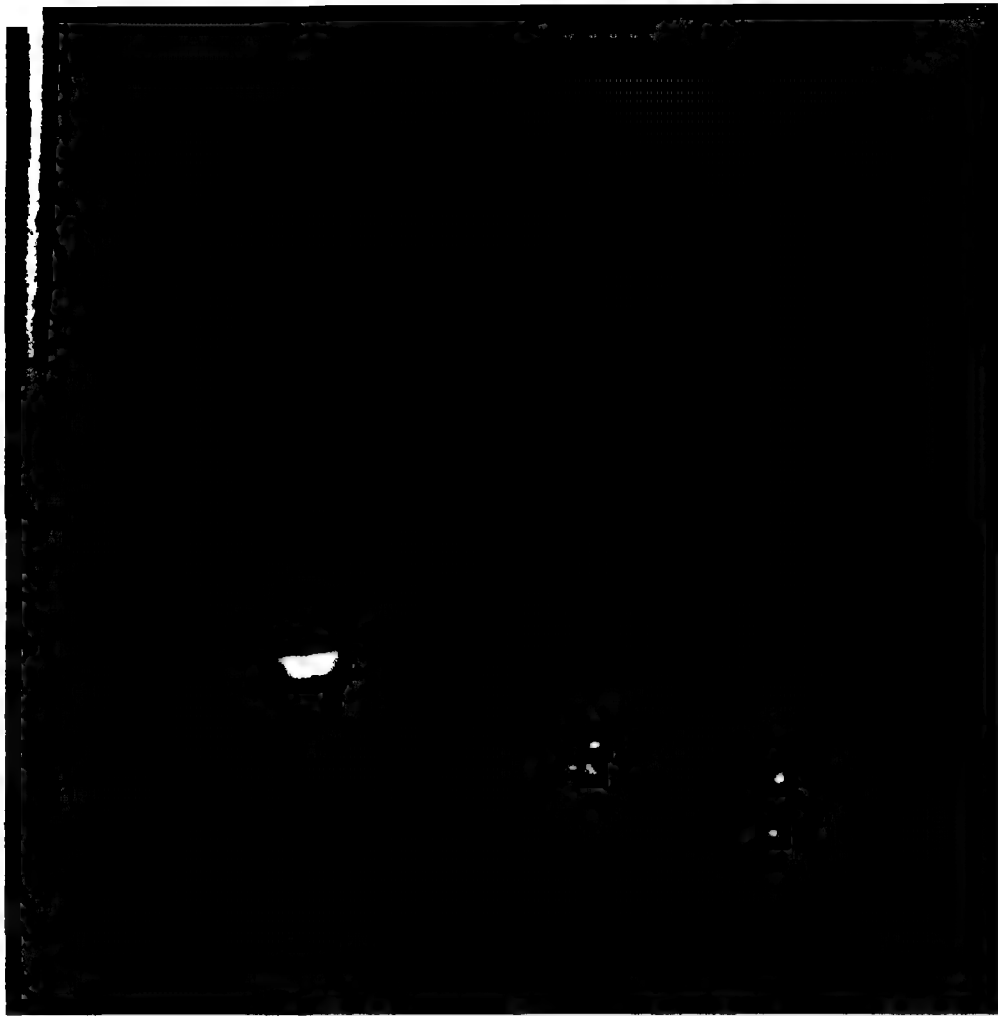
(١) رجل من كرب مع ابنه ، جنوب الحيرة العربة

الرجال. كذلك فلما هذه الرسوم تعد أفضل دليل لثنو جرافي حيث إنها توضح أول أثر ثقافي خارجي يطرأ على قبائل رعاة الإبل الشماليين (من القرن الثامن حتى السابع قبل الميلاد). وبالنسبة للرجل دي الوسادة في صورته التي عثر عليه فيها من قبل مزودا بجزام يلتف حول بطن الحمل، فقد أصبحت إليه ثلاثة عناصر جديدة نشأت عن الفروسية المعاصرة. قماش الرجل والشرايط المرتبط به حول الصدر وديل الحيوان، ولربما وصلت هذه الإضافات المتعلقة بالإبل إلى الرعاة عبر احتكاكهم بالحضارة المتقدمة. ومن هذا المصدر نفسه تلقى رعاة الإبل ما حفرهم على التوصل إلى العديد من الاختراعات التكنيكية، وعلى سبيل المثال،

تهديدا لسكان المدن الذين بدأوا يهتمون بهذه الظاهرة. ومن الدلالة بمكان في هذا المقام أن نجد تقريرا في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ رعاة الإبل يرجع تاريخ إلى عام ٨٥٤ قبل الميلاد، عن المساعدة التي وضعها الجنود في العربي تحت تصرف الأمير الحاكم لإحدى المدن السورية، وهي عبارة عن (١٠٠٠) ألف من الإبل السريعة^٨.

وترجع الآثار الأولى التي توصلت تركيب الرجل إلى الألف الأول قبل الميلاد وهي تكشف عن هوية الرجال ذات الوسائد، أو نوع هذه الوسائد، ومن أقدم الآثار المتوفرة في هذا المجال (من آثار «نل حلف» كما سبق الإشارة) نرى الوسادة قائمة الزاوية مثبتة بواسطة حرامي السرج المتقابلين. ويتضح من الرسوم الآشورية الحديثة أن هذا النوع كان مستخدما خلال الفترة التي تعيها، حيث يبدو أنه مماثل لتلك الأنواع المستخدمة اليوم في حزام

(٨) Petracek 1959, 1960



(١١) امرأة من كرب وهي تطبخ ، حبوب الحريرة العرنة

هذا أن قبوي الرجل الحولاني قد أضيفا إلى الرجل اليمني القديم ذي الوسادة ، وأن الشداد لا يمكن أن يكون قد اقتبس من قبوي الحولاني . وبهذه النتيجة ينتهي تحليلي لآثار راكب الحال من الألف سنة الأولى قبل الميلاد . والموضوع التالي الذي أتناوله هو ظهور « الشداد » .

ومعرفتنا بالشداد - وهو نوع من الرجال - ترجع من الناحية الأثرية إلى المخلفات التي وجدت في تدمر « بالميرا » (شمالي الجزيرة العربية) والتي تعود إلى القرن الثالث قبل الميلاد ، وما يؤيد ذلك ظهورها على ألواح القرايب في نفس الفترة في تدمر أيضا . وكما أشرت في مقدمتي فإن المصدر الرئيسي للشداد هو قبو الرجل الذي

يوضح الرسم ١٠-١١ من نسيمه براك العجز (المؤخرة) الذي يمتطي الحمل خلف الراك تماما ، ويطلق السهام على العدو من مكانه وكأنه يركب عربة حربية .

وهذا الشكل يظهر في الشعر العربي القديم مثل « الرديف » و « الزامل » ، ولكن الرديف تغيرت وطيمته على القبيض من راكب العجز (المؤخرة) في العصور الآشورية الحديثة ، فقد استخدم مجينه (جملة) فقط في الوصول إلى مسرح المعركة ، وهناك يستبدله بحصان قد أحضره معه ليخوض به القتال . وهذا الاختلاف بالنسبة لراكبي المؤخرة يمكن أن يتطور في حالة ما إذا ما صار لدى قبائل الإبل جيادا أيضا .

وثمة دليل آخر من هذه الحقبة ، وهو تمثال صغير لحمل من اليمن يوضح رجلا ممائلا للرجل الحولاني الأخير ، ولكن ينقصه القبوان الصغيران للشكل الحديث . وستحلص من



(١٢) لقاء عد الشر و أرض صيبر . حوب الحرية العربية

والشدداد يستعد الاقتراص البديل لنشوء شدداد مستقل عند رعاة الإبل . ومن حيث الأدلة الأثرية فليس لدينا تفسير آخر لنشأة الشدداد ، فعلى ضوء المعلومات المتاحة يمكن القول أن الناريين هم الذين أدخلوا الرحل المقوس (ذا القبو) إلى مشارف الجزيرة العربية . ومن ثم فإن الشدداد يمثل التجديد الهام الثاني الذي تلقاه رعاة الإبل الشماليين من العرمان . وهذا الرحل الجديد هو ثمرة الاحتكاك الثقافي بين الإيرانيين والساميين ، وبعد أقوى العوامل في تطوير النواحي الحربية في حياة رعاة الإبل . فلأول مرة يتوفر لراكب الإبل رحل يهيء له كل الاستقرار اللازم والمساندة المرجوة في القتال وهو فوق طهر الحمل . وواكب

اخترعه خيالة وسط آسيا ١٠ ولحاول أن يعد تصنيفا للرحل المقوس ، وهو عامل مساعد ذو فائدة غير عادية بالنسبة للركوب ، باعتبار أن الرحل المقوس لم يطور على مراحل وإنما اكتشف مرة واحدة ، كما تشير الأدلة الأثرية ، ومن هذا الرحل نشأت - كما أوضح يوهانسن بشكل مقنع - أشكال عديدة متباينة . وفي هذه الحالة ننتهي إلى أن الشدداد هو عبارة عن تعديل لسرج الحصان ذي القبو بحيث يصلح للإبل . يؤكد هذه المسألة شيء لا يمكن أن نتجاهله في هذه المناقشة هو أن أول ظهور للشدداد في الآثار يرجع تاريخه إلى نفس الفترة التي ظهر فيها أول أثر الخيالة الشرق الأدنى وهم يمتلكون ظهر السرج المقوس (ذي القبو) . إن الفرق في التركيب بين رحال الإبل في الألف الأول قبل الميلاد



(١٣) ماحل أثناء الرقص ، حبوب الجمره العرب

ذلك ، واستنادا إلى مراحل التطور المختلفة كما أثبتناها ، يمكن تقسيم رعاية الإبل المختلفة إلى مجموعتين : الشمال المتقدم والجنوب المحافظ .

وتبين من الدليل الأثري وعلم الإثنوجرافيا الحديثة أن الركوب على العجر (المؤخرة) كان الأسلوب الشائع بين كل رعاية الإبل في مرحلة ما من تطور هذه القبائل ، ولا يمكن حتى الآن تحديد تاريخها على وجه الدقة . وظهرت بوادر تعبير بين رعاية الإبل حوالي نهاية الألف الثاني وبداية الألف الأول انتهت بتقسيم شبه الجزيرة إلى قسمين . ومن المحتمل أن يرجع ذلك التقسيم إلى الاحتكاكات المتعددة بين قسم المجموعة الشمالية ومنطقة الحصار المتقدمة . وقد ورد في أحد النصوص وحود مركز لتربية الحيوان قريبا من « نيبور » يرتاده المشترون من بلاد

ذلك تغير مماثل في أسلحته ، فبدلا من القوس والسهم التي كان يستخدمها في مرحلة الرحل ذي الوسادة بجده الآن يستطيع أن يستخدم الرمح الذي يستخدمه الفرسان في حربهم .

ونقدر ما نرى الآن فإن هذه التطورات الفنية : الركوب على السنام ، تطور إعداد الرحل نتيجة عاصر مستعارة من ركوب الحيل ، تطور في أساليب الحرب عن طريق اقتناس مبدأ عربة الحرب وملاءمته (تكييفه) مع ركوب الإبل ، استخدام القبو (المقوس) في رحال الإبل ، فإن هذه التطورات قد تركزت في قبائل رعاية الإبل الشماليين . أما القبائل الجنوبية فقد تمسكت بنوع من الرحال ذات الوسادة التي ما زالت مستخدمة حتى يومنا هذا ، كما كان الحال في الألف سنة الأولى . وعلى



(١٤) ماحل أثناء الرقص ، حوب الحريرة العربية

والوضع الثقافي هناك، وفي التطور المتأخر نسبيا للحضارة المتقدمة. في العصور القديمة ظهرت بعد ذلك بنحو ألف سنة تقريبا النتائج الأولى للحضارة المتقدمة في بلاد ما بين النهرين، فإذا ما رجعنا إلى تاريخ المرحلة الثانية لبلاد ما بين النهرين المتقدمة فعلا مع تأسيس المملكة السامرية (قبل عام ٢٣٥٠ قبل الميلاد) وبداية الحضارة المتقدمة لجنوب شبه الجزيرة العربية خلال القرون الأخيرة من الألف سة الثانية، فإن هذه الفترة تؤكد التأخير في التطور الثقافي في الجنوب الذي يمكن أن يرجع إلى العوامل الجغرافية فقط. وفي التحليل النهائي فإن حضارة بلاد ما بين النهرين هي نتاج احتكاكات حضارية وتأثرات حضارية عديدة، وهو أمر لا يمكن حدوثه إلا حيث تحول جغرافية المكان دون تكون جيوب ثقافية محلية

ما بين النهرين وأيضا من إيران، حيث كان هذا العمل يشكل جزءا لا يتجزأ من الاقتصاد إذ ذاك، وهذا يشير إلى أن الحضارة المتقدمة في هذا المحال كان لها بعض الأثر فيما وراء حدودها المباشرة. ولذلك - وتحت ظروف معينة - يمكن تفسير التحول من الركوب على العجز (المؤخرة) إلى الركوب على السام، بأنها ولادة هذه الاحتكاكات، ولكنني لا أستطيع إثبات ذلك، فلا يمكن إثبات أن رعاية الإبل الشماليين كانوا على اتصال مع الحضارة المتقدمة خلال موجات التوسع، وإن كان ذلك ممكنا، هذا بخلاف رعاية الإبل في الجنوب فلم يتح لهم الاحتكاك مع مراكز الحضارة المميزة، ومن ثم افتقدوا هذا الحافز الهام للتطور. وتكمن الأسباب الرئيسية لذلك في جغرافية جنوب الجزيرة العربية

منها... ناحية أخرى فإن شبه الجزيرة العربية كانت متفرقة ولم تشكل أي نوع من الجسور التي تصل آسيا بجزائرها في القارة بحيث تسهل الاحتكاك الضروري للإنجاز الإبداعي، بل على العكس فقد كانت تعزلها عن المراكز الثقافية في الشمال مغازات وقفار وعرة (صعبة الاختراق).

لهذا السبب فقد بدأت التأثيرات الحضارية الحاسمة في زمن متأخر نسبياً - في السنوات الألف الأولى السابقة للميلاد - وراحت تخرق شبه الجزيرة العربية من الشمال إلى الجنوب، وكان لهذا أهميته الكبرى بالنسبة لرعاة الإبل الجنوبيين. وكانت البداية المتأخرة نسبياً للحضارة العربية الجنوبية عنصراً له أهميته في اتحاضاتها المتحطمة، لكن العامل الأكثر أهمية تمثل في نقص الاحتكاك المباشر لهم بالمجتمعات التي قامت بتربية الخيول، تلك التي استمدت القبائل الشمالية منها أعظم دواعيها الكامنة. وإذا ما عدنا إلى تعريفنا للبدوي باعتباره راعياً للإبل اعتماداً على خوض القتال على صهوة حواده، يمكننا أن نصف أولئك الذين ينتمون إلى الألف الثالث قبل الميلاد - وحيثما لم تكن أسس المجتمع المحارب ذي المستوى الرفيع قد وضعت بعد - بدواً أول، ويقصد من هذا الاسم أن يظهر كيف تولدت مرحلة عن أخرى. هذه التاريخ للانتقال من البدو الأول للبدو المخلص، تؤيده أبحاث ف. جاسكل (W. Gaskel). فقد أكد في أبحاثه التي أقامها على مادة أخرى ومن منطلق مخالف لذلك الذي بدأنا به ما بمائل هذا الذي دهننا إليه. وهو لم ينتع تكوين المجتمع البدوي إلى تلك الفترة التي مصيها نحن إليها فحسب، وإنما أكد أيضاً نموه على يد رعاة الإبل الشماليين وتلك بالتأكيد ليست محض مصادفة.

لقد بدأت المرحلة البدوية المبكرة حينما بدأت القبائل للمرة الأولى في رعي الإبل (في تاريخ لا يمكن تحديده على نحو دقيق)، ودامت حتى القرن الثالث أو الثاني بعد الميلاد، وتشمل تلك المرحلة كلتا المجموعتين: المتطورة

والمحافظة، وأعقبت ذلك مباشرة المرحلة البدوية الخالصة، ولكنها اقتصرت على المجموعة المتطورة وحدها، ويمكن أن يقرر علم الإثنوجرافيا اليوم موعد وجودها، بالطبع هنالك مخلفات لتأثير البداوة الخالصة يمكن اكتشافها داخل الجماعة المحافظة مثل تقوية السرج الحولاني بدعامتين عبر أعلى الكاهل على نحو ما وجد لدي هذه المجموعة، ولكن لماذا أصرت هذه المجموعة على الجلوس على العجر، واستخدام سرج غير مناسب للقتال حتى رغم معرفتهم بالشدائد الذي يعطي لراكبه مثل هذه المزايا في الحرب؟ إن هذا الاتجاه الواضح للعادات القديمة للتشبث بالبقاء، بالإضافة إلى التمسك بالسمات المميزة للمرحلة البدوية المبكرة، يشير إلى أنه يمكن افتراضاً وحتى اليوم أن نجد بعضاً من مخلفات مرحلة البداوة المبكرة.

انطلاقاً من الدور الرئيسي الذي لعبته أنماط الرجال يجب أن نسأل أولاً عما إذا كانت هناك عناصر أخرى مميزة قد ارتبطت بالرجل الحولاني في منطقة استخدامه الحديث؟ إن الجزء الثاني من هذه الدراسة مخصص لبحث هذه المشكلة ضمن غيرها من المشاكل، ولسوف نقصر هنا على النتائج الأساسية. إن المعلومات الإثنوجرافية تظهر الرجل الحولاني مرتبطاً ببعض العناصر الحضارية وهو ارتباط أطلق عليه «وحدة الحولاني» hawlani unit. وهي تشمل: رجل للحمل (قنب)، ورجل مخصص للنساء يعرف باسم الطمه يقوم على فكرة الرجل الحولاني، وأنماط خاصة من السلال تشير منها إلى أوعية اللبن بصفة خاصة، وبعض الحاويات الجلدية مثل الركائب والأجولة المعدة لحمل الطعام والعقالات الجلدية والأنسجة البدائية، وكسمة سلبية: لا توجد الخيام إلا بين قبائل الصياد والكرب وآل رشيد الذين تنبوا جميعاً السكنى في الخيام من خلال الاحتكاك بقبائل الشداد. وقد أظهرت

من خلال التحليل المقارن أهمية هذه الوحدة الحولانية، وعبرت عن احتمال أن تكون هذه الوحدة ظاهرة أصلية. ومن منطلق الحقائق التي لخصتها من قبل، يمكن للمرء أن يجيب على ذلك السؤال بالإيجاب. ولكن إلى أي مدى يمكن أن تشرح هذه الوحدة الحولانية باعتبارها من بقايا مرحلة البداوة الأولى؟

تعتمد الإجابة على العثور على عناصر حولانية بين قبائل الشداد، لهذا السبب فلما يجب ألا نعتمد فحسب على الدليل الإثنوجرافي بل أيضا على المؤلفين اللعويين العرب الذين يقدمون في بعض الأحيان إشارات مفيدة عن حياة القبائل العربية القديمة.

لا يجد المرء أي أثر أو إشارة في شعر الجزيرة العربية لأي من الأوازي ذات القيمة التي ترتبط بالوحدة الحولانية، تلك الأوازي المعدة من خوص زعف النخيل والمطرزة بالجلد، ولكن هناك نوعين من الرحال من النوع الحولاني هما القتب والطمه وجدا في قبائل الشداد.

أ - ورد ذكر القتب في الشعر العربي القديم (انظر النقائض ص ٨٠٤) وفي لسان العرب، ولكن لسوء الحظ بدون وصف تفصيلي، فقد ذكر لسان العرب (في الجزء الثاني ص ١٥٤) أن النسوة الحوامل كن يستخدمن القتب للتعبيل بالوضع، وفي العصر الحديث يشمل التجهيز النموذجي «للروالا» صورة أكثر تطورا من القتب، وهي عبارة عن وسادة على شكل حدوة حصان تسمى «وْرا» أو ميثارا» توضع حول السنام، وثمة نمط خاص منها يسمى «الحيداجا» يستخدم في «الروالا» وهي توضع على الوسادة المسماة «بالوْثر»، و«الحيداجا» تختلف عن الرحل الحولاني، وهذا «الوْثر» يذكر المرء بالوسادة التي يطلق عليها اسم «الحاوية» في الشعر العربي القديم في الجزيرة العربية (انظر النقائض ص ٩٥٨ ولسان العرب ٢٢٨/٩) والتي قيل أن الرجال والنساء كانوا يستخدمونها على حد سواء.

وهناك صورة فنية لهذا السرج في إحدى مقامات

الحريري التي يرجع تاريخها إلى عام ١٢٢٥ - ١٢٣٥، وقد أوردت هذه المصادر أنواعا عديدة من السروج والرحال وذكرتها بالاسم، وربما ينتمي بعضها إلى النمط المعروف بالقتب وهي «الكفل»، «الكور»، «الرحل»، «الكفل سرج يشبه الوسادة يوضع حول السنام ليكون بمثابة مقعد للراكب (لسان العرب ١٠٧/١٤) والكور يوصف بأنه مماثل للرحل ويستخدم في حالة ركوب المهور. ويثير وصف الرحل ذاته كثيرا من اللبس، فهو يشبه حسب وصف الجوهري (لسان العرب ٢٩٣/١٣) القتب وإن كان أصغر منه قليلا، وإذا ما اكتفينا بإشارة الجوهري تعين علينا أن نسوق دليلا آخر على وجود النمط المعروف بالقتب حيث أن وصف الجوهري لهما يجعلهما متماثلين، غير أن الرحل يستخدم بصفة عامة لوصف سروج الرحال وهكذا نجد في لسان العرب (٣٩/١١) أن الشداد كان منذ وقت مبكر يسمى رحل «الزلاقات»، وهو ما يعني في الحقيقة سرج الحيوان الحافر ويشير إلى أن الشداد قد استخدم بعد ذلك بوقت طويل للإشارة للسرج المنحني.

ب - أما سرج النساء المعروف باسم الطمه فقد أوردته اللغويون كسرج تحت نقاله بدون مظلة يعد للنساء، ويتفق هذا الوصف في جوانبه الأساسية مع الطمة الموحودة حاليا في جنوب الجزيرة العربية، لكن الإشارات التي وردت في لسان العرب لا تسمح باستخلاص أية نتائج عن تركيب الطواما، وبلاحظ أن هذه الأخيرة تشبه سرج المشاجير وهو - أي المشاجير - فيما ذكره لسان العرب نقالة للنساء أصغر من الهودج وذات بنية علوية لا سقف لها، وتعلو الهودج تركيبة على شكل قبة تصنع من الألواح الخشبية (انظر لسان العرب ٢١١/٢). ومن الجدير بالذكر لخدمة أغراض بحثنا أن نلاحظ أنه رغم هذه الأوصاف غير المتسمة بالدقة فإن الطمه والطواما اللتين ورد وصفهما في لسان العرب يمكن تمييزهما باعتبارهما سرجين تستخدمهما النساء ولا تحيط بهما

السحب وتستخدمهما قبائل وسط وشمال شبه الجزيرة العربية.

وقد وجد في شمال أثري لجل (يرجع تاريخه إلى فترة تتراوح بين القرنين العاشر والثامن قبل الميلاد) تكوين مشابه للطمه له تركيبة إضافية مماثلة يمكن أن ترجع إلى مرحلة البدو الأول من المجموعة المتقدمة. وإن لم يكن ذلك التكوين مماثلاً بالضرورة أو مشابهاً لسرج المرأة، ومع ذلك ففي العصر اليوناني الروماني عُثر على تماثيل فخارية في سوريا تبين مثل هذه التركيبة الإضافية متصلة بسرج المرأة. وهذا يثبت أنه قد وجد في مرحلة البداوة الأولى سرج للنساء مبني على فكرة السرج ذي الوسادة، ومن ثم يمكن الاعتماد على الدليل السابق الذكر لتقرير أن السروج المنتمية للنوع الذي يرجع إلى الوحدة الحولانية كانت منتشرة على نطاق واسع بين رعاة الإبل في الجزيرة العربية، ومع ذلك فإن القبائل المتقدمة أدخلت تطويراً على هذا النوع في تاريخ لاحق، بأن جعلت من الوسادة التي كانت تستخدم على الخزام وسادة طويلة تستخدم عند الركوب على السنام، وهذا الميل إلى التطوير معدوم لدى مجموعة القبائل المحافظة، ويقودنا انتشار السرج الحولاني إلى افتراض وجود تطور عام في مرحلة البداوة الأولى، وهكذا يتوفر لدينا تفسير أفضل لسلسلة من أوجه الشبه بين المجموعتين (أساليب ومعدات الرعي، وتكتيكات القتال).

ويمكن للمرء أن يميز بضعة عناصر فحسب من الوحدة الحولانية في ثقافة قبائل الشداد، ولكن هذه العناصر كافية - إذ أن عددها بالطبع تحدده مصادر المعلومات المتاحة - نقول كافية لإعطاء درجة من إمكانية ترجيح افتراضنا بوجود تصنيف الوحدة الحولانية القريبة العهد بقايا من مرحلة التطور العامة للبداوة الأولى.

وكذلك يساعدنا تحليل الأصول الإثنوجرافية، ابتداء من الملابس المختلفة التي كان يرتديها الرجال من مجموعات الشداد والحولاني، في إلقاء بعض الضوء على ما أدى إليه

قيام رعاة الإبل الشماليين المتطورين باستخدام الشداد، وقد وجدنا أن الغالبية الساحقة من رجال القبائل الجنوبية ممن درسناهم كانت ترتدي المئزر بينما كانت قبائل الشداد ترتدي قصانا سابعة تصل إلى الكعب وعباءات، وفي بعض المناسبات كانت ترتدي السراويل. هذا وقد أشرنا في مقام آخر إلى صعوبة التوصل إلى أية نتائج إثنولوجية حول الانتشار الكبير للمئزر في جنوب شبه الجزيرة العربية، ويبدو أن هذا النوع من الملابس قديم جداً بين كل من الرحل والقاطنين في هذه المنطقة، فهل يمكن أن نأتي بدليل على وجود المئزر كذلك بين المجموعة المتطورة من رعاة الإبل؟ ولنصغ علاوة على ذلك في موضع التساؤل: إلى أي تاريخ يرجع الدليل على استخدام قبائل الشداد للملابس الحالية وما هو أصل هذا الرداء؟ إن السؤال الأول يعد سبياً سهلاً. فراكبو الحال حسب ما تطهره مخلفات الآشوريين الجدد كانوا يرتدون المئزر (انظر من ١١٠، ١١١). ومن الصعب الحصول على دليل فيما يتعلق بالملابس الحالية لقبائل الشداد وإن كان أقدم شاهد أدبي يرجع إلى الشعر العربي القديم - وعلى الأخص القصص الملحمية التي وردت في أيام العرب وحول البدو في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد. إن بعض المصطلحات المستخدمة بالنسبة للملابس ما زالت مستعملة حتى الآن، على سبيل المثال لفظ «العباء» الذي يستخدم للرداء الذي يعلو باقي الملابس والثوب، للملابس بشكل عام، «والسروال» (وكان قبل ذلك لفظ السربال) للإشارة إلى ما نعرفه بالبنطلونات أن هذه المصادر ليست فقط دليلاً فيما يتعلق بالملابس، ولكنها تسمح بتحقيق بعض المدركات النفسية ذات القيمة لعلماء الإثنولوجيا، لأنها أظهرت بعض الفوارق الدقيقة التي غالباً ما تغفل (خلال مراحل التحول الحضاري)، هكذا يداخلنا العجب إذ ندرك من خلال ما ورد في «أيام العرب» إلى أي حد كان ارتداء الملابس بين البدو - كما هو الحال الآن - دليلاً على المكانة الاجتماعية، ولإيضاح هذا يمكننا أن نستشهد

بعده فقرات ، فقد ذهب وفد للسلام من قبيلة عبس إلى الحارث بن عوف . وسأله أعضاء الوفد عما إذا كان قد رأى الحارث بن عوف ، فأجاب وهو منهك في العمل مرتدياً رداء جلدياً قصيراً ، قائلاً : إنه مع أهله - ثم ارتدى ملابسه . وذهب الوفد للبحث عنه ورجع أعضاؤه بعد أن ارتدى الحارث ملابسه ، ولم تبدأ محادثتهم إلا بعد ذلك^{١٢} . إن الدلالة الاجتماعية للملابس يمكن شرحها تفصيلاً بصعوبة ، إن حارث بن عوف بالتأكيد لم يكن عارياً ، ولكنه كان يرتدي قطعة ملابس حول خصره أثناء عمله في خيمته ، ولكن هذا كان محالاً لأسلوب حياة العرب إذ ذاك ، تماماً كما هو الحال الآن إذا ما استقبل الوفد بالحالة التي كان عليها . وتوضح الفقرة التالية من المحقاء الشعور بالاحتقار حيال العربي : « وتصفر الرياح حول خصرته إذ سرق البعض قميصه^{١٣} » . والقميص شأنه شأن الرداء الذي ورد في قصائد أحر . « كان أحد رجال بني زياد قد وقع في الأسر ولارجاعه فان عمار بن زياد استخدم الخدعة الحرية التالية صد هيره بن عامر ابن قشير بن كعب . فقد قال له : يقول الناس عنك إنك نحيل ، فقال الآخر : لا سمح الله . فتحداه عماره أن ينزع جبته ، وبالمعل حذب هيره قميصه تمهيداً لخلع ملابسه ، وفي هذه اللحظة بالذات انقص عليه عماره وأخذه أسيراً .^{١٤} » والتأكيد لوجود الملابس السابعة التي تغطي الأرجل أقل رسوحاً .

وعلى سبيل المثال يصف قاتل دريد بن الصمه ما صنعه فيقول « وحين ضربته بسيفي خر صريعاً على الأرض عاري الجسم وبدا باطن فخذه وردفاه خشياً من أثر ركوبه الخيل عارياً .^{١٥} » ويريوي عن الحساس أنه بعد مصرع كليب مر بقومه وقصبتا ساقيه عاريتان وهنا أدركوا أن ثمة كارثة قد حلت ،^{١٦} وفي موضع آخر من « أيام العرب » نجد إشارة مباشرة للسراويل : « لقد رأيت المحاربين بشعر متجعّد وسراويلهم مصبوغة بالزعفران » . وهناك إشارات عدة إلى العباءة .

وفيما يتعلق بأصل هذه الملابس فإن آثار العهد الآشوري الجديد التي تحمل صور المتزر ، بالإضافة إلى ذكر ملابس « النهار » في القصص الملحمية ، تحدد على الأقل الحدود الخارجية للفترة التي تغيرت خلالها ملابس رعاة الجمال في شمال شبه الجزيرة العربية ، بالرغم من أنها دامت حوالي ألف عام ، وذلك بسبب الدلالة الاجتماعية المرتبطة بهذه الملابس ، فهي تمثل نوعية من الحياة تختلف عن تلك التي ترتط بالمتزر . وإذا استعدنا قصة الحارث بن عوف افترضنا أنه من المحتمل أن هذه الملابس لم تنشأ بين رعاة الإبل ، وإذا بحثنا عن دليل أثري على هذا الافتراض من خلال الفترة المعنية ، نجد نماذج مماثلة مذهشة لهذه الملابس في المكتشفات الفنية من فترة حكم البارثيين الفرس في تدمر (بالميرا) التي كانت مركزاً أساسياً للتجارة في شمال شبه الجزيرة العربية حيث كان السكان قرييين من مجال التأثير بالحضارة الساسانية . ونحن نستخدم كلمة « مذهش » عن قصد ، إذ إنه بالتحديد ، من خلال تلك الجيرة ، وفي هذه الفترة ، نجد الأدلة الأثرية الأولى للشداد ، وهذا كله يلقي ضوءاً حديداً على عملية الاستعارة تلك . وقد سه هيدنجرين Widengren إلى تأثير الإبرانيين على بالميرا (تدمر) ، ليس فقط من حيث المعدات الفنية ولكن أيضاً بالنسبة لأسلوب الحياة والدين . وكما أكد سيرج Scyrig فقد كان سكان بالميرا يرتدون إلى جانب الملابس الأخرى ، الزي الساساني المكون من السروال والقميص والعباءة . وانتشر ذلك الزي بصفة خاصة بين أبناء الطبقة العليا^{١٧} . وقد استعبر السروال والعباءة من المحاربين الفارسيين ، وأما القميص الذي يلبسه البدو فيمكن ارجاعه إلى ملابس الطقوس الدينية التي

Caskel 1930 76 (١٢)

Caskel ibid 64 (١٣)

Caskel ibid 55 (١٤)

Caskel ibid 42 (١٥)

Caskel ibid 32 (١٦)

Seyrig 1950 6 (١٧)



1. A close-up of a person's face, heavily shadowed and distorted, possibly wearing a mask or helmet. The image is grainy and appears to be a photocopy or a scan of a photograph.



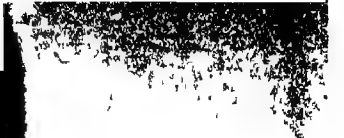
2. A close-up of a person's face, heavily shadowed and distorted, possibly wearing a mask or helmet. The image is grainy and appears to be a photocopy or a scan of a photograph.



3. A close-up of a person's face, heavily shadowed and distorted, possibly wearing a mask or helmet. The image is grainy and appears to be a photocopy or a scan of a photograph.



4. A close-up of a person's face, heavily shadowed and distorted, possibly wearing a mask or helmet. The image is grainy and appears to be a photocopy or a scan of a photograph.







الكامل بعناصر الفروسية بين رعاية الإبل، على الصعيد التجهيزي، من خلال السرج الجديد، وعلى المستوى الرمزي عبر تنظيم الرماية والسباق، اللذين كانا على صلة وثيقة بأسلوب الحياة الجديدة والملابس التي مثلتها. وربما يمكن أيضا إرجاع الشخصيات المثالية في الملاحم العربية القديمة إلى أعماط فارسية، فمن المؤكد أن فكرة الدم النبيل الراضخة بقوة بين قبائل الشداد لها جذور في عالم الفروسية الفارسي.

وأخيرا نود أن نشير إلى الارتباط الهام من الناحية الإثنولوجية بين المجموعة المتطورة والعرب العاربة، فاذا ما رجعنا إلى تطور الحياة البدوية كما أجملناها، نجد المرء أن رعاية الإبل من المجموعة المتطورة الذين وحد لديهم أول أثر لمجتمع المرسان هم من العرب العاربة، الذين كانوا، مرة أخرى، الفئة التي نقلت الفكرة الفارسية عن المحاربين الراكبين بين رعاية الإبل. هذا الارتباط الواضح يلقي ضوءا جديدا على الأصول العربية للعرب، ويصور العناصر الثقافية والتاريخية التي حولت جماعة كان يطلق عليها أصلا الرعاة العاربة إلى طبقة حاكمة توسعت وشكلت أساس العرب على نحو ما نعرفهم الآن بمصطلحات علم الأحاسن البشرية.

ملاحظات ختامية

لم يكن بوسعنا نظرا لعدم توفر المادة أن نناقش الزمان والمكان اللذين بدأ فيهما رعي الإبل في شبه الجزيرة العربية، وكذلك لم يكن في مقدورنا الجزم بما إذا كان رعاية الإبل يشكلون فرعاً متخصصاً انبثق من مرحلة مختلطة بالاقتصاد الزراعي، أو أنهم اتخذوا مباشرة من

اكتشفت لوحة معمارية تمثلها في دورا ايروپوس Dura-Europos، ويُعتقد أنها تماثل الأردية التي كان الحكام الإيرانيون يستخدمونها لأداء طقوس معينة^{١٨}. ونحن نعلق أهمية كبرى على تفضيل الطبقة العليا من سكان مدينة الميرا للملابس الفارسية، حيث يرمز هذا التفضيل إلى مستوى أرقى من الحياة تتأثر كثيرا بالمعتقدات الإيرانية. وتوجد على سبيل المثال لوحة تمثل أحد أبناء الميرا من ذوي المكانة الكبيرة يرتدي ملابس حامل النبال الفارسي. وكان الفرس يضعون الفروسية والرماية في مرتبة عالية، وذلك لأنهما مثال للفصائل الفارسية، ثم تبتهما العناصر غير الفارسية المتصلة بالحاشية^{١٩}. ومن خلال هذا كله، يمكننا أن نفترض بمزيد من الثقة أن الفرس قد نقلوا هذه الأشياء إلى الثقافة الحضرية للعالم الإغريقي السامي، ثم انتقلت بعد ذلك مع السرج المخني إلى رعاية الإبل. وهناك لوحة أخرى من الميرا تؤكد هذا الاعتقاد بقوة، حيث شاهد جلا ذا سنام واحد عليه شداد يعتليه رحلان، أحدهما يتولى قيادته، وكلاهما يرتدي الري الفارسي النموذجي على نحو ما أسلفنا ذكره. وستطيع أن نتعرف على التأثير الفارسي بوضوح أكثر في «أيام العرب» حيث على سبيل المثال تصور لنا مطاردة أحد الحيوش لحيش آخر كما لو كانت سباقا للحيل، وهكذا فإنه في نهاية قصة حرب دامس والعراء يقول قيس: «سوف أسمع بثلاثة اختيارات لشروط سباقا، فإذا ما اخترت أنت أولا فلي خيارا ريادة عنك، والعكس صحيح إذا ما اخترت أنا أولا». وبجيه حذيفة: «فلتبدأ أنت». فيقول قيس: «عليكن الهدف على مبعدة مائة رمية سهم». ويقول حذيفة: «سنسمح بالتدريب أربعين ليلة وسيكون المطلق منطقة دات الإصا^{٢٠}». ومن المدهش كذلك أن نرى عمارة في قصة يوم الطلوح وقد ارتدى عمامة حمراء (وقد كان اللون الأحمر اللون الذي يرمز لطبقة المحاربين الفرس)^{٢١}.

ومن المحتمل أن هذه الرموز والعادات الفارسية التي ميزت الشريحة العليا من الجماعة المحاربة قد أدت إلى التطور

Dostal 1967 160 (18)

Widengren 14 (19)

Caskel 1930 51 (20)

Dostal 1967, 161 Note 222 Caskel 1930, 95 (21)

مرحلة كانوا يمارسون فيها الصيد، فما يذكره ما قبل التاريخ لنا عن الهيكل الاقتصادي الأساسي في مستوطنات العصر الحجري الحديث يجذب فيما يبدو الافتراض الأول، لكن المكتشفات المادية تؤكد محسب الاحتفاظ بالماعز والأغنام والأبقار والحارير، والحياد في بعض الحالات، في حين نظل نبحث عثا عن أي أثر للإبل، وأنه لما يتفق مع الكشوف الأثرية، ومع ما يجمع عليه علماء الأجاس اليوم أن البدو قد انطلقوا في غمار شكل ثانوي للتطور من اقتصاد راعي مختلط، وأن المجتمعات التي عاشت على هوامش مثل هذا الاقتصاد دي التركيز الأساسي للحيوانات قد حفرتها التجربة التي استمدتها داخل هذه المناطق على البدء في رعي الإبل. هذا الافتراض، وهو أن عمليات النقل والتقليد قد نتجت عن طريق الاحتكاك، هو احتمال وارد بشكل أقوى من إمكان التطور بطريا من مرحلة الصيد. ومن سوء الحظ أنه ليس بوسعنا من خلال الأدلة المتاحة في الوقت الحالي أن نحدد محرى الأحداث التي أدت إلى رعي الإبل. وفي ضوء نقص المعلومات وعجزنا عن حسم المسألة يتعين علينا التزام الحذر البالغ من التبعيات التي تماثل تلك التي توصل إليها باتيمور Battimore إذ يقول «إن أجداد البدو - سواء العرب أو الأتراك أو الماعول - كانوا جماعة من البشر قررت استخدام هذه الحيوانات للتخلص من الفقر الذي حل ساحة القائمين بالزراعة، واللجوء إلى حياة أكثر أمنا باعتبارهم رعاة»^{٢٢}. إن مثل هذه الصياغات تعطي فكرة رائية فحسب عن القرائن والأدلة المتاحة حاليا في شبه الجزيرة العربية، وهي قرائن لا تبرر مثل هذه المقولات ذات المضمون الشامل. وبالإضافة إلى ذلك، يتعين على المرء أن يتحنب خلق مقولات جامدة جديدة، ويجب عليه ببساطة أن يتقبل القصص القائم حاليا في مصادرنا. كذلك ليس بمقدورنا أن نحدد السمات العرقية واللغوية المميزة لرعاة الإبل الأوائل، إذ من الثابت أن رعي الإبل لا يقتصر على مجموعة بعينها من الساميين، فقد وجد

رعي الإبل بين المجموعات الناطقة بلغة الفداد، وكذلك بين المتحدثين باللهجات الحديثة للغات السامية الجنوبية.

ويتعين على المرء ها أن يذكر بصورة عابرة شيئا عن أهمية رعاة الإبل داخل الجماعات السامية المختلفة من البدو وأشباه البدو. لقد أودت دراسة ج. هيننجر J. Henninger القدية المتأبئة («مساكن وأسلوب حياة الساميين القدامى») بأسس أسطورة الساميين باعتبارهم بدوا، وأضمت المرید من الوضوح على حقيقة أنه إلى جوار شرائح معينة من النمط البدوي تجب الإشارة إلى الزراعة باعتبارها نمطا مبكرا للحياة السامية. ونحن نعتقد أننا بحاجة إلى النظر بمزيد من الدقة إلى الأهمية التي علينا أن نعطيها لرعي الإبل طبقا لمختلف الصياغات الممكنة. وبوسعنا أن نقوم بهذا بأن نعود بأدهاننا إلى المدى الواسع للأشكال المتباينة للحياة البدوية، فهي تشمل رعاة.

أ - الأبقار والأغنام.

ب - الحمير والأغنام.

ج - الإبل والأغنام والماعز.

د - الأبقار والماعز.^{٢٣}

والتكويكات السالفة هي بشكل أو بآخر داخل نسق زمني - طبقا لما تذكره مصادر الأدلة - لكنها لا ينبغي أن تؤخذ كما لو كانت تمثل جدولا زمنيا تقريبا للتطور العملي، حيث إن المصادر لا تسمح لنا بتقديم شيء يتسم بمثل هذا الطموح. هذا التعدد، يعكس ببساطة من وجهة نظرا، أنماطا مختلفة للتكيف مع الظروف المناخية المختلفة أو مع المناطق المتباينة في شبه الجزيرة العربية. إنني في الحقيقة أحاول تجريب منهاج جديد فيما يتعلق بالمراكز المحتملة التي بعت منها الجماعات السامية المختلفة. فالنظر

Dostal 1967 163 (٢٢)

Dostal 1968 (٢٣)

هذه القضية من وجهة المناخ من شأنه أن ينهي التهمات التي ما يسمى بوطن الساميين، إذ إن الأقرب إلى الوقع، في ضوء الظروف الماخية والمعلومات التاريخية المتاحة، أن نأخذ بإمكانية التغير المختلف والدائب للموطن بالنسبة للمجماعات السامية.

وبوسع المرء أن يشير في كلتا المجموعتين من رعاة الإبل اللتين سبق لنا أن ميربا بينهما - إلى عدد من الأساليب المتمثلة والطواهر الثقافية المتشابهة التي تسمح لنا بافتراض أنه في مرحلة محددة من النمو ولكن غير مميرة على وجه دقيق رسميا، شكلت ثقافة رعاة الإبل في شه الجزيرة العربية وحدة متنسقة سديا. هذا يفترض أن الانساق الثقافي قد تحطم من خلال تركر التقدم الفني في حما واحدة - هي المتمثلة في عرب الشمال - كاتيجة للاحتكاك بالحضارة المتقدمة، وقد حاولنا أن نشرح هذا التمييز بين نمطين ثقافيين مختلفين بين رعاة الإبل، نمط متطور ونمط آخر محافظ.

ونبدو لنا مكنشماننا حول الظروف التي تمت من خلالها الجماعة المتطورة ذات أهمية اثولوجية فبذ البداية ذاتها، قادت الدفعات التي تلقاها رعاة الإبل من احتكاكاتهم المتعددة بالمناطق المتقدمة حضاريا إلى نشوء نمط خاص للنمو. وهذا مثال سارر على كيفية اكتساب المجموعات البدوية داخل المنطقة المتأثرة بالحضارة المتقدمة للشكل الذي سيميرها فيما بعد - كمجموعة بدوية تستخدم الإبل في القتال (كالحاربين الحiale) - ولكن لذلك قيمة محدودة، إذ أن المصادر المادية التي بين أيدينا لا تسمح بأكثر من نظرة متواضعة على التبادل الثقافي المتضمن. ولعل الأبحاث التالية تستطيع ملء فراغ هذه الصورة القاصرة الوصوح، وليس ذا أهمية كبيرة في هذا المضمار ما إذا كانت الاحتراعات التي أخذها البدو قد كانت أصلا من صنع الحضارة المتقدمة ذاتها (مثل العربية التي ترجع المعرفة بها إلى عهد السومريين) أو ما إذا كانت هذه الحضارات قد نقلتها فحسب (مثل السرح

المحي الذي أصبح يشكل في الحياة البدوية وحدها بعد انبثائها في المنطقة المتقدمة حضاريا - جزءاً ثانياً من حضارتها في ذلك الوقت).

ذلك هو تلخيصا للعلاقة بين رعاة الإبل والحضارة المتقدمة. إن رعاة الإبل قد قاموا بدور المستقل (أو المتلقي). وأثبت السكان الحصريون صلابة حما جعلتهم يصدون النزعة العدوانية الأكيدة لدى البدو. ولكن ذلك يدوم فحسب طالما بقي النظام السياسي للمنطقة المتقدمة حضاريا متماسكا. ولا يمكن فهم شأن الحضارة البدوية الحالصة والدور القيادي الذي اصططعت به إلا إذا رأينا هذا في ضوء صعف «دويلات المدن» الواقعة بين روما وفارس. لقد تأثر التاريخ الحضاري لشه الجزيرة العربية تأثراً حاسماً بالعلاقات الوثيقة بين المجموعة المتطورة. التي بلغت ستمها في مجتمع من الحاربين الراكبين (الحiale). وبين العرب العاربة. ومن هذا الارتباط البارر يمكننا أن نخلص إلى أن اللغة العربية قد انتشرت بصورة مطردة مع انتشار الحضارة البدوية الكاملة التي قدمت من الشمال. أي أنه قد حدث تمث أو تكيف لعوي تحت تأثير لغة الطبقة الحاكمة الجديدة. وليس بوسعا أن نكون أكثر دقة وتحديددا في بيان عملية «التعريب» هذه. ولا بد أن العرب قد ارتقوا درج السلطة في الدول التي تدخل ضمن منطقة الحكومة المنظمة قبل الإسلام، عن طريق الانظام في سلك الخدمة الحربية. أما في المنطقة الحرة خارج هذا النطاق، فلا بد أن التحول والتكيف قد بدأ بفرض عناصر جديدة على السكان الموجودين بالفعل. وللتشكل (التكون) الحديث سبباً للحضارة البدوية الحالصة أهمية كبيرة من وجهة النظر الإثنولوجية، إذ إنه يوضح أن النظام الاجتماعي الطنفي في الأجراء البدوية من شه الجزيرة العربية نظام حديث سبباً^{٢٤}.

المراجع

- Altheim, F
1943 Die Krise der Alten Welt im 3. Jahrhundert n. Z. und ihre Ursachen Vol. I Berlin-Dahlem
- Bibby, G
1964 Arabian Gulf Archaeology The Eighth Campaign of the Danish Archaeological Expedition 1961/62 Kuml, p. 101-111
1965 Arabian Gulf Archaeology The Tenth Campaign of the Danish Archaeological Expedition 1964 Kuml, p. 101-111
- Bossert, H. Th.
1951 Altsyrien Kunsthandwerk und Handwerk in Cypern, Syrien, Palästina, Transjordanien und Arabien nach den Anfängen bis zum völligen Aufgehen in der griechisch-römischen Kultur In Die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises Tübingen
- Caskel, W.
1930 Ajam al-'Arab Islamica III, Suppl. Fasc. 5 Leipzig
1953 Die Bedeutung der Beduinen in der Geschichte der Araber Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 48 Geisteswissenschaften Köln-Opladen
1954 The bedouinization of Arabia In Studies in Islamic Cultural History, edit. G. E. von Grunebaum American Anthropologist Vol. 56 Part 2 Memoir Nr. 76 p. 36-46
- Dostal, W.
1959 The Evolution of Bedouin Life L'Antica Società Beduina Studi Semitici 2 p. 1-34 Roma
1964 Zur Problematik der Paria-Gruppen in Vorderasien Zeitschrift für Ethnologie Vol. 89 p. 190-203
- Dostal, W.
1967 Die Beduinen in Sudarabien Eine ethnologische Studie zur Entwicklung der Kamelhirschen-Kultur in Arabien Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik XVI Horn-Wien
1968 The Significance of Semitic Nomads in Asia Proceedings VIIIth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences 1968, III p. 312-316
- Ettinghausen, R.
1954 Notes on the luster-ware of Spain Ars Orientalis I p. 133-156
- Frankfort, H., Lloyd, S. and Jacobsen, Th.
1940 The Gimesin Temple and the Palace of the Rulers at Tell Asmar Oriental Institute Publications Vol. XLIII Chicago
- Jarir and al-Farazdaq
1908-12 Kitab al-Naqā'id Edit. A. A. Bevan 3 Vols Beirut/Leiden
- حرير والفرزدق
١٩٠٨ - ١٩١٢ كتاب النقايد
محقق ا. ا. بيهان
٣ أجزاء بيروت / ليدن
- Michalowski, K.
1962 Palmyre Fouilles Polonaises 1960 Université de Varsovie Centre d'Archéologie Méditerranéenne dans la République Arabe Unie au Cairo Warszawa 1962
- Oppenheim, Erhr. v. M.
1943, 1950, 1955 Tell Halal 3 Vols Berlin
- Petracek, K.
1959 Gindibu Arbaija-EinSafa-Araber Archiv Orientalni 27 p. 44-53
1960 Probleme der ältesten Geschichte der Araber Archiv Orientalia 28 p. 659-660
- Rathjens, C.
1953/55 Sabaeica Bericht über die archäologischen Ergebnisse seiner zweiten, dritten und vierten Reise nach Sudarabien Mitteilungen aus dem Museum für Volkerkunde in Hamburg XXIV 2 Teile Hamburg
- Sellin, E.
1904 Tell Ta'annek Bericht über eine mit Unterstützung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und des K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht unternommene Ausgrabung in Palästina Denkschriften der K. Akademie der Wissenschaften in Wien Phil. Inst. Kl. Bd. I Wien
- Seyrig, H.
1937 Antiquités Syriennes Syria Vol. XVIII p. 1-35.
1946 Antiquités Syriennes Troisième Série Extrait de Syria 1939-1940-1941 Institut Français d'Archéologie de Beyrouth Publications hors Série Nr. 7 Paris
1950 Palmyra and the East The Journal of Roman Studies Vol. XL p. 1-7
- Al-Wardi, 'A.
1961 Die Persönlichkeit des Irakers Ein Beitrag zur Sozialpsychologie, eingeleitet und übersetzt von G. Krotkoff, bustan H. 1 p. 7-11
- Widengren, G.
1960 Iranisch-semitische Kulturbegegnungen in parthischer Zeit Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen H. 70 Geisteswissenschaften Köln-Opladen

الرحلة الى الشرق والرحلة الى الغرب

مؤلف لبس ، ومع ذلك فان « للمصريين المحدثين » صفات معينة تميزه ، وتعمل منه مرجعا هاما ، فهو يختلف عن سائقيه من أوجه عديدة ، بعضها مرجعه اختلاف الفترة الزمنية التي تمت فيها هذه الرحلة وبعضها مرجعه التساوت في الطفرة والمنهج . وأشهر هذه الرحلات في الفترة السابقة على لبس وأكثرها تداولاً بين القراء هي :

مولني « رحلة إلى مصر وسوريا » (١٧٨٦)^٢

سماري « رسائل عن مصر » (١٧٨٥ / ١٧٨٦)^٣

سونيني « رحلات إلى مصر العليا والسفلى » (١٧٩٩)^٤

عرضنا في الجزء الأول من هذه الدراسة لكتاب رفاعة رافع الطهطاوي « تلخيص الإبرير في تلخيص تاريخ » (أنظر فكر ومن ٣٠) ونطرق في التالي - على نحو مشابه - إلى كتاب إدوارد ولیم لبس « آداب المصريين المحدثين وعاداتهم »^١

مقدمة :

أثر كتب الرحلات إلى الشرق التي وضعها الرحالة الأوروبيون ، والفرنسيون منهم على وجه الخصوص واضح في

C E Savary, Lettres sur l'Égypte, 3 vols Paris, (٣ 1785-6 English trans, Letters on Egypt, 2 vols London 1787

والترجمة الألمانية بعنوان

Zustand des alten und neuen Egyptens in Ansehung seiner Einwohner, der Handlung des Ackerbaues, der politischen Verfassung Aus dem Franzosischen des Herrn Savary Mit Zusätzen und Verbesserungen von Johann Gottlob Schneider, Berlin 1788

قام سماري برحلته إلى مصر عام ١٧٧٧ ومكث بها حتى عام ١٧٧٩ . وقد استخدمها الترجمة الألمانية لتأليفها ، وبالتالي فالأقتناسات تشير إلى

صحة هذه الترجمة

C S Sonnini, Voyage dans la haute et basse Égypte, Paris 1799

والترجمة الألمانية بعنوان

C S Sonnini, Reisen in Ober- und Niederägypten auf Befehl der ehemaligen Regierung in Frankreich unternommen Leipzig u Gera 1800

قام سونيني برحلته في نهاية العقد الثامن من القرن السابع عشر ، وقدم مخطوط الرحلة كتقرير إلى حكومته . وصاحب سونيني الحملة العرسية إلى مصر ، ونشر كتابه أولاً عام ١٧٩٩

(١) نقل كتاب لبس إلى العربية عدلي طاهر بور بعنوان

« المصريون المحدثون ، عاداتهم وشمالهم » ، وصدر أولاً مسلسلاً في مجلة الرسالة ، ثم مطبوعة الرسالة عام ١٩٥٠ وأعاد المترجم نشره بعد استكمالها عام ١٩٧٥ (دار النشر للجامعات المصرية) ولكن هذه الترجمة - على خلاف ما يرمعه المترجم في المقدمة - تعورها الدقة في مواضع كثيرة ، ولا تصلح للاستخدام دون مراعاة الأصل

وفي التالي ستقدم الأصل ، وراجع الترجمة عند الاقتباس وتشير أرقام الصفحات إلى طبعة Lveryman's Library 315

C-F Ch Volney, Voyage en Égypte et en Syrie, (٢ Paris 1787 (Paris, Mouton & Co 1959)

استغرقت رحلة مولني إلى مصر وسوريا ثلاث سنوات ، من أواخر عام ١٧٨٢ إلى عام ١٧٨٥ ، ولصفت مولني ترجمة إنجليزية وأخرى ألمانية وقد صدرت الأخيرة عقب ظهور الأصل نحو عام .

C-F Volney's Reise nach Syrien und Aegypten in den Jahren 1783, 1784, 1785 Jena 1788

وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية بقلم إدوارد السناي ، بيروت ١٩٤٩ والترجمة الإنجليزية بعنوان .

C-F Volney, Travels through Syria and Egypt in the Years 1783-1785, Dublin 1793

وليم جورج براون «رحلات في إفريقيا ومصر وسوريا من عام ١٧٩٢ إلى عام ١٧٩٨» (١٧٩٩)٥

وبوجه عام تصف هذه المصنفات مصر في ظل الحكم المملوكي، في الفترة التي بلغت فيها سطوة الأمراء المماليك ذراها، وتضائل نفوذ الباب العالي وأصبح الباشا التركي في مصر حبيس القلعة، أو يحين المماليك «أكثر منه ممثل السلطان» بتعبير الرحالة فولني، ومن ثم كان من الطبيعي أن يستغرق وصف المجتمع المملوكي في مصر ووصف الاضطراب الذي يسود البلاد اهتمام هؤلاء الرحالة، وإن تميز في هذا المجال بوجه خاص مصنف فولني، لاقتصاره على النقاط صور المكان والناس والحياة في المجتمع المملوكي، معتمدا على الرؤية والمشاهدة وحدهما (أوفن الرؤية كما يقول) وحرصه على وصف الجزئيات والتفاصيل بدقة، ومراجعة أحكام الرحالة السابقين دون محاولة التعلل إلى ما وراء الظواهر والمحسوسات، ودون البحث في العلل والبنى الداخلية، فالصورة النهائية التي

يقدمها فولني لمصر والمجتمع المملوكي والنظام العسكري والسياسي هي مجموع أو محصلة هذه التفاصيل، بالإضافة إلى جغرافية المكان وهيئته الطبيعية، ومن المعروف أن بونايرت قد رجع إلى كتاب فولني في سياق الإعداد للحملة الفرنسية على مصر٦.

وتراوح دوافع مؤلفات الرحلة إلى مصر والشرق العربي في هذه الحقبة، وهي أبداً دوافع مركبة متشابكة ومتشاحنة، تبرز فيها كثيرا النزعات التنويرية والمعرفية، والحضارية الاستكشافية، والتطلعات التوسعية الاستعمارية وشهوة المغامرة، وقد تلب عليها نزعة «الهروب» من «المدنية» وصراع الحياة فيها والشوق إلى حياة «الماضي» في الشرق (كما عبر عنه جونته في قصيدة الهجرة)٧

وعلى اختلاف دوافع هذه المصنفات، فإنها جميعا تعبر عن جاذبية مصر كمهد للحضارة القديمة وكبلد «خصب غني» لم يأخذ بعد بأسباب الحضارة الحديثة. والطابع العال على هذه المصنفات هو الحديث عن الآثار

W G Browne, Travels in Africa, Egypt and Syria, (٥ from the year 1792 to 1798, London 1799

وقد ترم هذا المؤلف أيضا إلى العربية والألمانية، ويبدو أنه قد ترم أكثر من مرة إلى الألمانية، كما تشير مقدمة الترجمة التالية

W G Browne's Reisen in Africa, Aegypten und Syrien in den Jahren 1792 bis 1798 Leipzig u Gera 1800

Shafiq Ghorbal, The Beginnings of the Egyptian Question and the Rise of Mehemet Ali, London 1928, S 4 u 10

بين فولني قدم الطام العسكري المملوكي وصممه، وساهم بذلك - على الأقل بطريق غير مباشر - في تمهيد فكرة الحملة الفرنسية على مصر ويشير سفاري أيضا إلى حمل المماليك وهم شحاتهم بكل هون الحرب الحديثة، ويقول «تشخص دولة قوية متعددة بأصهارها إلى هذه المملكة الحميلة (مصر) التي يحكمها رارة ليس بوسمهم الدفاع عنها ومن المحقق أن تسقط في يد أول دولة تعروها وأن تكتب في هذه الحالة شكلا حديدا» (الجزء الأول، ص ١٤٣)

(٧) حوته: قصيدة المهجرة (ديسمبر ١٨١٤)

الشمال والغرب والحبوب في قتال

عروش تهوي ومالك ترول

فلتهرب أنت إلى الشرق

حيث رياح الصا الهادئة

وحيث الحب والشراب والمغنى (الماء)

تميد إليك صاك الذي تولى

هناك في كل مكان
أعيش مع القوامل والرعاة
وأخني معهم رأسي للصلاة
وأقرأ معهم تعاليم الإله في الرمال
ولا أحطم رأسي بالأفكار الفلسفية العقيمة

• هناك حيث يقدس الآباء
ويرفضون الخصوص للسلطان أخي
وحيث التكبر محدود والإيمان عميق
وحيث تقدر الكلمة

لأنها تخرج من م الإنسان
هناك أحتلط بالرعاة
وأنتعش بنسيم الواحات
وأنتقل مع القوامل
وهي تحمل الحنجر والتمسجر
وأهبط في محل بقعة من القاع
من الصحراء إلى المدن

• إن كنتم تحددوني على هذا الأمل
أو تأبونني -

فلتعرفوا أن كلمات الشاعر

تطسل تطرق أسوار الحمة

سعيًا وراء حياة الأمل والجمال

(ترجمة فيلة إبراهيم سالم، «الحمة» السمة التاسعة، فبراير ١٩٦٥، ص ٢٦/٢٥)

الفرهونيه « والتاريخ القديم وعن ماضي مدن مصر عبر التاريخ » وعن مصر المعاصرة ومجتمعها ونظام الحكم فيها، وما أصبحت عليه في ظل « الاستبداد » العثماني والاستنزاف المستمر لمواردها وتحت سيطرة المالكين « البرابرة » بتعبير هؤلاء الرحالة (وقد سجع لى في كتابه الأول « وصف مصر » بهجا مشابها، فجمع بين وصف الآثار المصرية والأطلال ووصف مدن مصر وأقاليمها ومظاهر الحياة فيها كما عرضت له خلال الرحلة)^٨. ومن أكثر مصمات الرحلات إيغالا في هذا الاتجاه مصنف سماري « رسائل عن مصر »، وواضح من العنوان أن تقرير هذه الرحلة مصاغ في صورة رسائل، وهو يتناول أحوال مصر القديمة والحديثة في نفس الآن، ويجمع بين المشاهد والمقروء، فصاحبه رحلة وأديب قارئ ينتقل على الدوام من الوصف إلى المقارنة ومن الحاضر إلى الماضي، ويقتني سجع طرق التأليف الموسوعية المألوفة في القرن الثامن عشر، فيأخذ عن الرحالة الأوائل والمتأخرين (هيردوت - استرابون - الألب حيكار - ونيبور) ويلخص عن كتاب التاريخ، ويقتبس من الإلياذة والأوديسة والعهد القديم ومن القصص العربي ليوضح صور العوائد والآداب التي يقدمها

فعوائد وآداب المصريين ما زالت تمثل - كما يراها ويحب أن يراها - تلك « السداحة » القديمة التي فقدتها الأوروبيون. (الجزء الأول ص ١١١) أو كما يقول « نعم يا سيدي، ما زال هذا الشعب رغم جهله يحتفظ بسداحة الأعراف القديمة، إنه يحفل كل شيء عن فنونا وعلومنا، ولكنه يعرف تلك المشاعر السحية التي تمنحها الطبيعة، هذه المشاعر التي لا تعلمنا إياها الكتب، انه يعرفها ويورثها ويستمتع بها » (الجزء الأول ص ١١٧) ويصف الفلاحين بأنهم برهان حي على تأثير « القانون الحاكم » على الإنسان. « فقد سلبهم الحكم الاستبدادي الذي يخضعون له ما تتميز به أمتهم من الصدق والسواء » (الجزء الثالث ص ٢٣٩). وعن الأعراب في مصر يقول:

« إنهم أبرياء من رذائل الأمم المسييسة، ليست لهم قدرة على الرياء. ولا يعرفون الخداع أو الكذب ». (ص ٢٤٣)

ومن الجلي أن صاحب هذه الرحلة يعاني من « المدنية » ويتسم صور الحياة والاجتماع الماضية، وصور المجتمع الطريركي (الأبوي) الراسخ في أعرافه المقدسة التي طواها التطور الحضاري في أوروبا. وهو يتسمها فيما يصادفه من صور الحياة، وبين طبقات الكتب على حد سواء. (وجدير بالملاحظة أن شعور التعب والملل من « المدنية » لا يعني عادة رفض هذه « المدنية » ككل أو الرهد فيها، وإنما هو جزء من هذه « المدنية » ووجه من وحوه الترف في هذه « المدنية »). ويستطيع إجمالاً أن نصف رحلة سماري بأنها رحلة أدبية ورومانسية، رغم ما تحويه من ملاحظات دقيقة، ومن تعليقات عقلانية، فالطرفة التي يرى من خلالها المؤلف مصر نظرة فلسفية إعلانية، على خلاف مذهب فولبي الحسي الوصفي ومناهج العقلاني الصارم^٩.

أما رحلة سويبي فإنها رحلة استطلاع بتكليف من الحكومة الفرنسية، وتقرير الرحلة يحدده مسارها منذ إبحار صاحبها إلى مصر وزوله إلى الاسكندرية ثم رحيله إلى رشيد والقاهرة ومصر العليا. ورى سويبي يأخذ على سماري زعته الأدبية، ويرميه مرارا بالمالعة والانتحال والإعراق في الخيال. فسويبي لا يبصر أو لا يكاد يبصر فيما تقع عليه عيناه من أعراف وعادات ومعاملات إلا مظاهر الخطاط والبربرية والاستبداد. ومن

(٨) يجد القارئ عرساً لهذا المخطوط الذي لم ينشر في كتاب عدلي طاهر نور، « إدوارد ولیم لین » حياته ومؤلفاته، القاهرة ١٩٧٣، ص ١١٠ - ١٦٢

(٩) يرى مترجم رحلة فولبي إلى الألمانية أنه من الأخرى ما أن نصف كتاب سماري بأنه « قصة عن مصر » « Roman von Aegypten » (مقدمة الترجمة الألمانية ص ٨/٧)، ويقول فولبي نفسه في مقدمة كتابه إنه يصح كتب الرحلات في عداد مؤلفات التاريخ لا المؤلفات القصصية، وأنه قد أخذ نفسه بتحت جميع صور الخيال، رغم أن مثل هذه الأحياله من شأنها أن تحدث جمهوراً كبيراً من القراء (الأصل، طبعة ١٩٥٩، ص ٥٣)

إلى المعرفة وتثير خيال الغرب وتطلعاته وأطماعه، فهذه الرحلات والمؤلفات هي مقدمات المد الأوروبي إلى مصر والشرق. ومقدمات الحملة الفرنسية ومقدمات مصنف علماء الحملة الفرنسية الضخم «وصف مصر».

بناء الكتاب

يختلف مؤلف لين عن مؤلفات الرحلات السابقة من أوجه عديدة، فهو يتخذ من موضوعه موقف الدارس الاجتماعي الأنثولوجي، لا موقف الرحالة السائح أو المستكشف، ويقتصر في مؤله على مدينة القاهرة وعلى حياة الطبقات المتوسطة والموسرة بوجه خاص، وعلى صور الحياة القاهرية في شكلها التقليدي الموروث. «دون أن يمس علاقات الحياة الحديثة الأخرى» كما لاحظ أحد المستشرقين من معاصريه في منتصف القرن الماضي^{١١}، فليس لا يعول الكثير على محدثات محمد علي وجهوده في ميدان الصناعة والزراعة والتعليم وفي بناء الدولة الحديثة، ولا يراها ذات جدوى أو أثر بعيد، كما نرى من العبارة التالية، وفيها يردد لين في واقع الأمر موقف حكومته من محمد علي ونهضة مصر في عصره:

«من تأمل في سياسة محمد علي، لا يسعه إلا أن بأسف للفرق بين حالة مصر تحت حكمه وبين ما يمكن أن تكون، خاصة وأن سكانها لا يزيدون عن ربع العدد الذي يمكنها إعالته. كم تعبنا عظيما كان يمكن أن يطرأ عليها، لو أنها كانت تحكم حقيقة بواسطة حكومة متنورة وبواسطة أمير يسعى (بدلا من إفقار الفلاحين بنزع أراضيهم واحتكار معظم المحصولات الهامة واستخدام القسم الأكثر كفاءة من السكان في تحقيق طموحه إلى الغزو الخارجي، واستخدام قسم كبير آخر في منافسة

موضوعاته: وضع المرأة، ومراسيم الزواج والختان، وتجارة العبيد ومعاملتهم، والرقاة والدرأويش، والأمراض والأوبئة وموقف السكان منها. على أن اهتمام سويني موجه على الأكثر إلى مظاهر البيئة الطبيعية من نبات وحيوان وطير وأسماك، وزاه يعرض لها عرضا مفصلا، فيخص على سبيل المثال صفحات طويلة لوصف الحصان العربي، وأخرى في بيان روعة الحمار وفصائله ومزاياه. وعلى كون سويني مهندسا بحريا ومن دارسي العلوم الطبيعية، فإنه ينتحل مهنة الطب ويمارسها في مصر العليا وينسب إلى نفسه فيها نجاحا مثيرا. فالعقلية التي تتحدث من خلال صفحات هذه الرحلة تطفح بمظاهر التعالي والشعور بالتفوق والانحصار في الذات، ويحكمها التعصب الحضاري، ولا تكاد تكف عن إصدار الأحكام.

على نقيض ذلك نجد كتاب وليم جورج رون «رحلات في إفريقيا ومصر وسوريا من عام ١٧٩٢ إلى عام ١٧٩٨»، فالطواهر تحتفظ في منطاره إلى مدى بعيد بمعناها الخاص وإطارها الاجتماعي، وصاحبه حريص على تفصي الحقائق وبيان الأعراض والأسباب، وعامة لا يكتب بسطوح الأشياء وإنما يسعى ما وسعه إلى شرح الخلفية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية للأعراف والطواهر والأحداث. وتحدوه إلى جاب ذلك روح الاستكشاف، وهو ما يدفعه إلى القيام برحلاته إلى واحة سيوه وسيناء ودارفور.

من يراجع مصنفات الرحلات إلى مصر في العقود القليلة السابقة على الحملة الفرنسية يدهشه تعددها وانشاها السريع، ما يكاد ينشر مصنف منها حتى يترجم إلى اللغات الأوروبية الهامة الأخرى (كما يتبين القارئ من الحواشي السابقة) بل إن منها من ترجم إلى نفس اللغة أكثر من مرة، واشتهر بعضها حتى أصبح في عداد الكتب العامة المتداولة (كما يشير برون في مقدمته)^{١٢}.

لقد أصبحت مصر بماضيها الحضاري الدفين وحاضرها الغريب وموقعها الجغرافي الفريد تثير نهم أبناء عصر التنوير

(١٠) الترجمة الألمانية - مقدمة المؤلف ص ٧

Alfred von Kremer, Aegypten Forschungen über (١١)
Land und Volk während eines zehnjährigen Aufenthalts
Leipzig 1863, S VI

الصناعات الأوروبية على غير طائل) إلى تنمية اهتمام
الإنجليز بزراعة الأراضي وجعل مصر ما قدرته لها الطبيعة
أن تكون، وهو أن تصبح بلدا زراعيا في المقام الأول
والأخير، فلنتاجها من القطن وحده يكفل لها حينئذ عن
يسر الحصول على جميع المصنوعات والمحاصيل الأجنبية
التي يحتاجها السكان . . . (ص ٢٥) ١٢

وملاحظات لين عن محمد علي، ملاحظات عرضية يقتضيها
السياق (انظر ص ١١٣ - ١٣٢ - ١٣٥، ٢١٧ - ٢٢٨)
ومجملها أن ما ألحقه بالبلاد من تغييرات قد أصر ولم يرفع،
وسار بالأمور من سيء إلى أسوأ، على أنه يعود ويجمع
من هذا الحكم في ملحق الكتاب تحت تأثير منحزات
محمد علي الحربية وصددها في أوروبا، وما تمتع به محمد
علي من صيت بعيد ١٣.

إن تكوين دولة محمد علي ومحدثاته ليس موضع الاهتمام،
ومن السذاجة بمكان أن نعلل ذلك باعتبارات « شخصية »
تتعلق بالمؤلف واهتماماته فحسب، فهو موضوعيا تعبر عن
رفض أي محاولة للتحديث والتغيير في هذا الجزء من العالم
بعيدا عن السيطرة البريطانية ورقابتها ومصالحها ١٤.

ومهما يكن الحال فهدف لين هو تصوير نماذج الآداب
والعادات « الأصلية » أو تصوير « المجتمع التقليدي » قبل
أن يعصبه التغيير، وكل ما يعالجه المؤلف من موضوعات
لا يعالجه لذاته، وإنما من حيث دلالة على هذه الآداب
والعادات، أو من حيث تأثيره عليها، أو ارتباطها بها،
أو من حيث كونه تعبيرا عنها. ونشير العبارة الأولى من
المقدمة إلى هذه الوجهة بوضوح:

من الملاحظ عامة « أن الكثير من أبرز الخصائص المميزة
لآداب وعادات وأخلاق أمة من الأمم، إنما يرجع إلى
الخصائص الطبيعية للإقليم الذي تقطنه . . . فخصائص
الإقليم المصري تؤثر بشكل خاص على الأحوال الخلقية
والاجتماعية للمصريين المحدثين. ومن ثم يجب أن نقدم
هنا بعض الملاحظات المبدئية . . . » (ص ١)
فالبيئة الطبيعية ذات أهمية من حيث تأثيرها على الأحوال

الخلقية والاجتماعية، لا من حيث كونها المحيط الطبيعي
المادي لنشاط الإنسان، لتأثيره وتأثره ولخبراته
التاريخية، وتنحصر أهمية البيئة الطبيعية عند لين في النهاية
في ترديد بعض المقولات الشائعة إذ ذاك عن تأثير المناخ
والترربة على خصائص السكان ١٥ (ص ٤/٣، ٢٨،
٢٨٣، ٣٠٣، ٣٠٥) وفي علاقة المناخ بالحالة الصحية
(ص ٣/٢).

بعد ملاحظاته التمهيدية عن البيئة الطبيعية وعن مدينة
القاهرة ينتقل لين إلى وصف معمار منازل الطبقات
المتوسطة والموسرة، ثم إلى هيئة المصريين وملابسهم، وإلى
بيان بيئة الطفولة والتربية الأولى. ويعقد الفصل التالي
« للدين والشرائع » مؤكدا في بدايته على مفهوم « الآداب
والعادات ».

« من حيث إن الدين والشرعية يشكلان أهم مجال من
محالات التربية في حياة الشعب الذي ندرسه على هذه
الصفحات ويكونان الأساس الذي تقوم عليه عاداتهم
وآدابهم، فيجب قبل أن نشرع في بحث الوضع الاجتماعي
للمصريين وعاداتهم في سبيل الرجولة، أن نفهم جيدا الدين
والشرائع ليس من حيث المبادئ العامة فحسب وإنما
أيضا من حيث العديد من الدقائق » (ص ٦٤)
والدين كما يعرضه لين هنا مجموعة من الصور العقيدية أو

١٢ سقت الإشارة إلى وظيفة التشهير بنظام محمد علي (أنظر الحرة
الأول من هذا البحث حاشية رقم ٦).

١٣ انظر ملحق كتاب لين، ص ٥٦٢ - ٥٦٤.

١٤ وعلى مستوى آخر يرى الحكومة البريطانية تهتم اهتماما كبيرا
بتقصي أحوال مصر الاقتصادية والإدارية والسياسية في ظل محمد علي، وتهتم
بجمع البيانات للتعرف على احتمالات المستقبل، كما نتبين من تقرير السير
نورج الشهير الذي وصمه بتكليف من المرستون وريز الخارجية (وعلى محمد
علي الشعبي) ويحتوي هذا التقرير على معلومات مفصلة دقيقة عن الكثير من
منشآت محمد علي وعن نظامه وعن السكان وأحوالهم.

John Bowring, Report on Egypt and Candia, London
1840

١٥ مثال ذلك

« وحرارة الصيف مرهقة، بحيث تسب نوعا من الارتعاش، على أنها في نفس
الوقت تدفع المصريين إلى الإطراء في الملذات الشهوانية. وحصوية الأرض
تولد الكسل، إذ يكفي القليل من الغذاء حاجة السكان، وهذه الكفاية
ميسورة دون جهد كبير » (ص ٤/٣)

التصورات، وأكثر ما يهتم بتفصيله جوانب الدين العملية من عبارات وشعائر طقسية وأعراف، وأمور مرعية أو غير مرعية في حياة الناس اليومية.

أما الفصول التالية فيخصصها لين للحديث عن «الحكومة» وتقاليد الحياة في الأسرة (الحياة المنزلية) ومراسيم «الآداب العامة» (آداب التحية والزيارة والمجاملة) ويتبعها بفصل قصير يعرض فيه باختصار للحالة العلمية والأدبية ونظام التعليم في الأزهر وما يمارس فيه من علوم، وينتهي هذا الفصل بقوله:

«إذا كان هذا هو حال العلم عند المصريين، فلن يعجب القارىء أن يجد هذا الفصل متبوعا بعرض مفصل طويل لخرافاتهم، فمعرفة هذه الخرافات ضرورية حتى يستطيع القارىء فهم أخلاقهم. وحتى يفهم الكثير من أخطائهم . . .» (ص ٢٢٧)

فصل «اللغة والأدب والعلم» أشبه بتمهيد للفصول الثلاثة التالية التي تستغرق أكثر من خمسين صفحة، ويعقدها المؤلف لما نسميه بالمعتقدات الشعبية (الجن والأولياء والدرأويش والرقاة وقراءة الطالع ثم السحر والتنجيم وعلم الكف). فنهج «الآداب والعادات» يهتم أكثر ما يهتم بمجموعة التقاليد والأفكار والأعراف والخرافات والأساطير التي أخذت مكانة الأديان، وأصبحت تحدد مآلك الشعوب والناس، كما يذهب الباحثون والفلاسفة الأوروبيون في نهاية عصر التنوير وفي بداية القرن التاسع عشر على وجه الخصوص. فليس من الصدفة في شيء أن يكرس لين كل هذا الاهتمام للمعتقدات الشعبية وأن يوبها تحت العنوان المألوف حينذاك، وهو «الخرافات». ويحمل المؤلف ما قدمه في الأبواب السابقة في فصل بعنوان «الأخلاق» يعرض فيه لأهم سمات الشخصية المصرية (مثل الاعتزاز الديني، والإيمان بالقدر، والميل إلى المرح والهجاء . . .)

وتخضع بقية فصول الكتاب لنفس المنهج، سواء في الاختيار والتبويب أو المعالجة، وموضوعات هذه الفصول

على التوالي، «الصناعة» (أهم الحرف والطوائف ونظامها وطرق التعامل) و«استعمال التبغ والبن والحشيش والأفيون» وارتباد «الحمامات العامة» وتعاطي الفنون من «الغاب وموسيقى ورقص وقصص شعبي» و«الأعياد العامة» (الاحتفالات الدينية والمولد والمحمل . . .) والاحتمالات الخاصة (الزواج والختان . . .) وعادات الموت والحداد والطقوس الجنائزية. وكما فصل المؤلف الحديث عن المعتقدات الشعبية يعنى في هذا الجزء خاصة بالقصص الشعبي والأعياد العامة فيكرس لها خمس فصول في نحو مائة صفحة، ولا يحفل لين بالقصص الشعبي لأسباب أدبية أو جمالية، وإنما يخصها بعنايته كوثائق ومصادر للآداب والعادات.

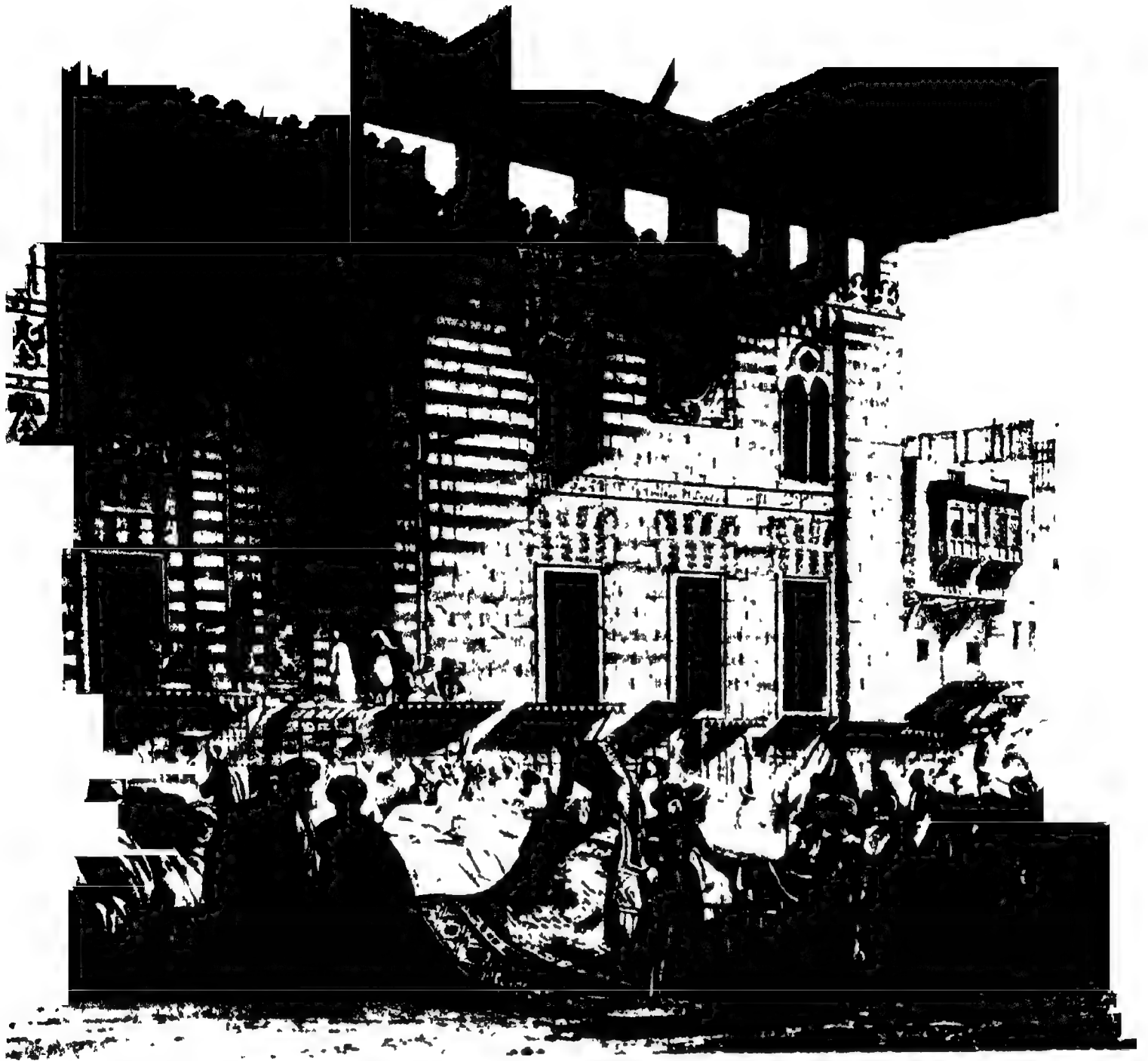
بهذا المنحى يخضع لين جميع الظواهر لمفهوم «الآداب والعادات» ويحدد هذا المفهوم بدوره - كما فصلنا - اختيار الموضوعات وتبويبها وأهميتها وفي النهاية تكوين الكتاب. وليس من العسير بعد ما قدمنا أن ندرك أن وضع المجتمع القاهري موضع الدراسة في صورة «الآداب والعادات» وأخذ هذا المجتمع كنموذج للمجتمع العربي الحضري عامة، يبطوي في الواقع على تقييم ضمني لهذا المجتمع من منظور حصار المؤلف. فهذا المنظور منظور حضاري صرف، ومنظور حضارة متقدمة إلى أخرى تمثل مرحلة سابقة في «السلم الحضاري»^{١٦}

وليس هذا الاعتراض موجه إلى دراسة الآداب والعادات، أو ما قد يسمى الآن بالتراث الشعبي. وإنما إلى تحليل المجتمع القاهري العربي بمفهوم «الآداب والعادات» وصفه في قولها. وهناك اختلاف جسيم بين هذا المنحى، وبين الدراسة العلمية الهادفة للعوائد والعقائد والظواهر الموروثة من حيث ما تؤديه من وظائف

١٦) تلمس الدكتور سبر القلماوي في بحثها عن «ألف ليلة وليلة» (القاهرة ١٩٦٦، ص ٣٧/٣٨) هذا الموضوع إذ تنقد ميل بعض المستشرقين عامة و«لين» بوجه خاص إلى إصدار «الأحكام العامة على الطيبة الإسلامية أو المصرية».



عودة الحجارة الطاهرة الى القاهرة من رسم كوسين ا. ماكوفسكي . الوان
مائية . القرن التاسع عشر



روبرتس القاهرة ، سوق المودية ، القرن التاسع عشر

الحوادث، والقصاص الدالة أو التي يعتقد أنها دالة، وكثيرا ما يورد القصة بعد القصة تحت تأثير مفهوم «الآداب والعادات».

الطبقات المتحضرة :

تمثل الطبقات الوسطى والعليا (أو الفئة العليا من الطبقة المتوسطة) في القاهرة - كما يذهب المؤلف - نمط المدينة العربية وأ نموذج الآداب والعادات العربية، «فالقاهرة هي المدينة العربية الأولى في العصر الحالي . . . وليس هناك مكان آخر يستطيع أن نحصل فيه على معرفة تامة بأكثر طبقات العرب تمدنا» (ص ٢٦)، وهذه الطبقات «التمتدة» وحدها هي الجديرة بالاعتبار والملاحظة، فحياة الطبقات السفلى «- كما يقول - من البساطة بحيث، لا يفيدنا العلم بها شيئا كثيرا» (ص ١٩٨)، وبالمثل لا يكاد يعري ما يعيش فيه العلاحون من انحطاط بالحديث.

فحط «الطبقات السفلى» من الاهتمام ضئيل، رغم أن الكثير من موضوعات الكتاب، وخاصة في النصف الأخير، أكثر صلة بالحياة الشعبية العامة منها بحياة «الخاصة». وتتفق هامشية معلومات لين عن الفلاحين مع قلة اكتراثه بهم، فما ينقله عنهم ينقله في الأغلب من خلال القصص المتداول.

يهم لين إदन بالطقتين الوسطى والموسرة باعتبارهما حملة تراث التمدن العربي، وأ نموذج المجتمع التقليدي الشرقي، ولا حذل في أن الكثيرين من مطاهر هذا التمدن يرتبط بنمط حياة «الخاصة» لا بنمط حياة الفقراء والفلاحين، من ذلك معمار المنازل الإسلامي وما يرتبط بهذه المنازل من آداب وأعراف وقيم لا مكان لها في حياة الفقراء. ولين معجب بهذا المعمار، وهو موضوعه الأول، ويقدم له نبذة عن القاهرة:

«تحتل العاصمة مساحة تبلغ نحو ثلاثة أميال مربعة وقد أحصيت عدد سكانها . . . أثناء زيارتي الثانية، فبلغ

اجتماعية ونفسية وما تعبر عنه من أطر ذهنية مترسبة في الماضي ومن مواقف أوصراعات، ومن حيث مدى انتمائها بين المجموعات الاجتماعية، ومن حيث وجهتها الغيبية أو العقلانية، وطبيعتها المعوقة أو غير المعوقة . . . الخ ومثل هذه الدراسات من الأهمية بمكان خاصة في مراحل الانتقال (ومن هذا الباب على سبيل المثال دراسات الدكتور سيد عويس عن «طاهرة لإرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعي» القاهرة، بدون سنة، وعن «الخلود في حياة المصريين المعاصرين، نظرة القادة الثقافيين المصريين نحو ظاهرة الموت ونحو الموت» القاهرة ١٩٧٢). أما منهج «الآداب والعادات» السابق فيقع تحت شبهة الموضوعية ذات البعد الواحد أو الموضوعية الشبثية، وطابعه بوجه عام هو الاختصار والإنقاص. وما نشير إليه هو أن منهج «الآداب والعادات» ينطوي من البداية على الكثير من الإجحاف بالمجتمعات غير الأوروبية، وقد طور هذا المنهج لدراسة هذه المجتمعات بوجه خاص.

وبالرغم من ذلك فإن كتاب لين يعكس منحى هاما جديدا من مناحي كتب الرحلات، فهو يوضح تحول تقارير الرحلات وانتقالها من الوصف العام ومن الاهتمام بالفرائب والعجائب إلى الاهتمام بالإنسان وحياته في هذه البلدان وإلى دراسة السكان، ومن النظرة الانطباعية والملاحظة العابرة إلى الدراسة المنظمة القائمة على الملاحظة والمعاشية وجمع المعلومات والأخبار واستيفائها وتحقيقها عن طريق الإخباريين. ومن ثم كانت مكانة هذا المؤلف وأهميته - بالإضافة إلى ما اجتمع لصاحبه من قدرات لم تتوفر لسابقيه.

ومنح لين منهج وصفي استدلالي أكثر منه منهج تحليلي. فهو يقوم أولا على الملاحظة والمشاهدة والوصف التفصيلي المدعم بالرسوم البيانية والأشكال (ويضم الكتاب ١٢٩ رسما وشكلا)، ثم على الخبرة الذاتية والاستفهام الشخصي، وأخيرا وليس آخرا على نقل الروايات المتداولة وعلى النقل عن الإخباريين، وينقل عنهم عادة مشاهير

زهراء مائتين وأربعين الفا، . . . والقاهرة محاطة بسور تقفل أبوابه ليلا، وتشرف عليها قاعة كبيرة تقع في راوية بالقرب من الجبل . . . وشوارعها عبر مرصوفة، وأكثرها ضيق غير منتظم، والأحرى أن تسمى أرقه. وتتكون أحياء القاهرة من عدة حارات ضيقة لها مدخل عام ذو بوابة تقفل ليلا، وعصها يشقها شارع رئيسي . . . » (ص ٤)

» تبنى منازل الطبقات المتوسطة والموسرة في العاصمة، حتى الطابق الأول. من الحجر الجيري الناعم الذي يجلب من الجبل المحاور.

ويشيد البناء العلوي بالآخر، ويغطي بالكلس أحيانا . . . وله واجهة تبرز نحو قدمين، ترتكز على كوابيل أو دعائم . . . » (ص ٦/٥)

» وتتألف المنازل عموما من طابقين أو ثلاثة، ويتوسط كل دار كبير فناء مكشوف غير مبلط (يسمى حوشا) يدخله المرء من دهليز ينعطف مرة أو مرتين بقصد منع المارة في الطريق من النظر إلى الداخل. هذا الدهليز خلف المدخل مباشرة مقعد حجري طويل يسمى «مصطبة» وهو ملاصق للحائط الحلقي أو الجانبي، ويخصص لجلوس البواب والخدم الآخرين. وفي هذا الفناء ثر مائة قليل العذوبة . . . وتطل الغرف الرئيسية على الحوش، وتعطى حדרاتها الخارجية (إذا كانت من الآخر) بالحصى وتبيص . . . وهناك كثير من الأبواب تفتح على الفناء، منها واحد يسمى باب الحريم . . . » (ص ١٠)

ويلاحظ أن تصميم أكثر المنازل يعوزه الانتظام، إذ تختلف الغرف في الارتفاع. وغاية التصميم المعماري هي جعل المنزل حاصا بقدر الإمكان وخصوصا قسم الحريم، فيشيد المنزل بحيث لا تطل الوافذ على غرف منازل أخرى. ومن أغراض المعماري حين يصمم منازل الأثرياء وأصحاب المقام، هو بناء باب سري (باب سد) يستطيع صاحب الدار أن يهرب منه في حالة التعرض للقبض عليه أو للقتل، وقد يستخدم في مرور

عشيقه (أو عشيق) ومن الشائع بناء مكان لإخفاء الكنوز (يسمى «مخبأ») في جانب من المنزل . . . » (ص ٢١)

ويستقل لبس من معمار المنازل إلى وصف هيئة المصريين (لون البشرة وتكوين الجسم) وملابس الطبقتين العليا والوسطى (وتتكون من «سروال فضفاض من الكتان أو القطن»، «وقبص واسع الأكمام . . . من نسيج الكتان أو القطن أو الحرير الموصلي»، «ورداء طويل من الحرير المفوف أو القطن يسمى قفطانا» وأخيرا «حلة خارجية من الجوخ» تسمى «جبة»، (ص ٣٠).

» وعادة يحمل المصريون شبكهم معهم أينما ذهبوا (إلا إذا كانت وجهتهم المسجد) أو يحملها لهم خدمهم، وإن كانت العادة لم تجر بالتدخين في الشوارع. وهم يضعون كيس التبغ في صدر القفطان، الذي يتهدل فوق الحزام، كما يضعون فيه أيضا مناديلهم المطهرة بالحرير الملون والمذهب، بعد أن تطوى باعتناء» (ص ٣٣).

» والكثير من أفراد الطبقة الوسطى يرتدون فوق ملابسهم السانقة رغبة في بني شهة الترف عنهم، مثررا قطنيا أسود اللون لا تميزه عن مآزر العامة ميزة. » وللعمامة أهمية ومكانة «ويتميز المسلم بلون عمامته الذي يختلف عن لون عمامة القبطي واليهودي (وعيرهما من رعايا الباب العالي) فهؤلاء يعتمون باللون الأسود أو الأزرق أو الرمادي أو الأسمر الخفيف . . . »

» وكان العلماء ورجال الدين والأدب يلبسون العمام الواسعة الكبيرة، ويسمونها «مقلة» . . . والعمامة موضع الاحترام والإحلال، ولها في منازل الأغنياء كرسي توضع عليه ليلا، وكثيرا ما يعد هذا الكرسي في جهاز العروس، كما كان من المعتاد أيضا أن يكون للمرأة كرسي آخر لعطاء الرأس. ولا تستعمل هذه الكراسي لغير هذا الغرض . . . وأسوق القصة التالية التي رواها لي أحد الأصدقاء كمثل على الاحترام الذي يكونه للعمامة. »

» روي لي أن عالما سقط من فوق حماره في شارع من

مزارع المدينة، فتدحرجت مقلته بعيدا عنه. فتجمع
الساكنون وأخذوا يحرون وراء العمامة صائحين «ارفعوا تاج
الإسلام! ارفعوا تاج الإسلام» بينما كان العالم
المسكين طرح الأرض يناديهم مغناظا:

«أنهضوا أولا شيخ الإسلام...» (ص ٣٥/٣٦)

لعلنا أسرفنا في الاقتباس، ولكننا عمدنا إلى ذلك
لأسباب: أولا لتقديم مادة الكتاب (ولا حدل في
أهميتها بالنسبة للقارئ الآن)، ثانيا لبيان أسلوب
ذلك الاجتهاد في «تدوين» خصائص المصريين وحياتهم،
والأصح أن نقول في أرشفة^{١٧} المصريين المتحضرين.

ثالثا - لبيان كيف ينتقل النص دون فاصل من
المحسوسات والمريثات ومن التقيد الصارم بتفاصيلها إلى
مجال القصص المصاغ أو إلى معطيات الخيال، كما
رى في حكاية «العمامة» وبضمونها الحقيقي واضح للعيان.
(وفي الجمع بين هذين الجانبين تكمن جاذبية الكتاب،
وهذه السمة دون شك من أهم أسباب ذلك النجاح
المستمر الذي لا فاه بين جمهور القراء العام في القرن
الماضي، فقد أشبع المؤلف بذلك فضول القارئ العربي^{١٨}
إلى تفاصيل ذلك المجتمع العربي «المتمدد» وأرصى حياله
أو ما يحمله من صور خيالية نحو هذا المجتمع، هذا دون
أن يتحطى به - كما يبدو - إطار الصدق والواقع).

وكما فصل لب الحديث عن الرجال يفضله أيضا عن
النساء، فيصف هيئة المرأة المصرية وما تستخدم من
وسائل الزينة وأدواتها، ويتوقف طويلا عند ثياب ساء
الطبقات الموسرة في المنزل وفي الخارج.

«والمصريات منذ بلوغهن الرابعة عشر حتى العشرين هن
من حيث بناء الجسم وتكوين الأطراف مثال الرجال،
ومحياهن عامة بسر العين وكثيرات مهن يتمتعن بحاذية
عظيمة، ولكن سرعان ما يزوي هذا الحال بعد أن
يستكمل الجسم نموه، ويفقد الصدر في وقت مكر جماله،
فيرتخي ويستطيل تحت تأثير طبيعة الجو، حتى حين
يحفظ الوجه بفتنته كاملة» (ص ٣٦).

ولين معجب شديد الإعجاب بعيون المصريات، وتكاد
تكون هذه الظاهرة عامة بين الرحالة الأوروبيين إلى
الشرق:

وعيون المصريات «باستثناء بعض الحالات القليلة
سوداء، نجلاء، لوزية الشكل، ذات أهداب طويلة جميلة،
تفيض وداعة وسمرا يملك النفس ومن العسير أن نتخيل
عيونا تفوقها في الحال ويزيدها جاذبية احتجاب ملامح
الوجه بالنقاب» (ص ٣٧).

ويشمل تصوير «الطبقات المتحضرة» وصف بيئة التنشئة
والتربية الأولى في المنزل وفي الكتاب، ووصف «طبقات
الأسرة» وعادات المأكل والمشرب، والعادات اليومية
للرجال والنساء، ثم الآداب العامة.

وعلى ما يتمتع به أطفال هذه الطبقات من محبة ورعاية،
فقلما يلقون عناية ما في سبيل تعليمهم أو تثقيفهم ذهنيا،
بل «ويندر أن يتعلم الأولاد الكتابة» ويقتصر الأمر عادة
على الواجبات الدينية وعلى حفظ القرآن أو بعض أجزاء منه
وعلى مسادى القراءة وعلى قواعد الحساب الأولية...
ولا يتعلم الكتابة عادة إلا من كان موحها لاحتراف
مهمة تقضي ذلك... (ص ٦٢) (فالقيم الثقافية والتربوية
- كما يستخلص من عرص لبس - تنحصر كلية في إطار
ديني صبق الأبعاد، وهدفها إخضاع الفرد تماما - لنسق
السلوك الموروث، أو سلوك المجموع، ويمثله عادة
الأب) ولرب الأسرة مكانة وسطوة عظيمة، ويكون
الأبناء «لأبويهم احتراما عميقا خليقا بالمدح... ويعتبر
المسلمون العقوق من أعظم الخطايا» (ص ٥٦).

ورغم ما يقدمه لبس من وصف مسهب لعادات هذه
الطبقات وآدائها في المأكل والمشرب، وفي النوم والصحو
والصلاة، ورغم ما يقدمه من تفاصيل لا تغفل حتى
«أنواع» «الشك» ومراتها والدخان المستعمل، وأدوات

(١٧) مشتق من لعل «أرشيف»

(١٨) يقصد في المقام الأول القارئ الإنجليزي في العصر العنكوري

صنع القهوة وآدابها، فأننا لا نعرف شيئا عن ما يزاوله أفراد هذه الفئات العليا من الطبقات المتوسطة^{١٩} من أعمال وعن مصادر عيشهم ووثوقهم، (وجل ما نستخلصه أن في عدادهم أرباب التجارة وكبار التجار)، ولا نعرف شيئا عن حجم هذه الفئات وعلاقاتها بطبقات المجتمع الأخرى وتكوين المجتمع ونشاطاته، وتظل صورتها بعيدة كل البعد عن الوضوح، والاطباع العام الذي يخلفه وصف لين لهذه الطبقات المتوسطة المورسة. إنها تعيش كليها فيما توارثته من أعراف وتقاليد، وتعيش - رغم يسرها - في انزواء معيشة هامشية، في رهبة مستمرة من تعدي السلطة.

ويعيد لين في مؤلفه الحديث عن نساء الطبقات المتوسطة والمورسة، وعن المرأة في الشرق، فهذا هو موضوع المواضيع في كتاب الرحلات، وعند الحديث عن العالم العربي، وقد ظل كذلك حتى وقت قريب^{٢٠}.

ويتطرق إليه من حيث عادات الخطبة والزفاف والطلاق والحياة اليومية ومن وجهة الشرع والعرف. ولين يتحدث هنا بوضوح إلى قارئ يربط الشرق العربي في ذهنه بأخيلة غامضة عن «الحريم» وتعدد الزوجات . . . وعبودية المرأة وينظر - أو يفترض فيه المؤلف أنه ينظر مثله - إلى الزوجية بمنظار الادعاء البورجوازي (أو أيديولوجية الظاهر الجليل) كمؤسسة غايتها ترقية العقل وتحقيق كمال المرأة وسعادته، ويجهل لين في «عقلنة» أحكام الشرع الإسلامي في هذا الباب وبيان حكمتها ومسبقاتها، فيقول:

«إن القوانين المتعلقة بالزواج، وإجازة تعدد الزوجات وسهولة الطلاق الذي يبيحه القرآن، والإذن بالتسري هي في جوهرها نتيجة حتمية وطبيعية للقاعدة الأساسية في تكوين المجتمع الإسلامي ألا وهي تقييد اختلاط الجنسين قبل الزواج. وقليل من الرجال قد يقبل على الزواج إذا لم يكن من المسموح له الزواج بأخرى إن خاب أمله في من يتخذها زواجا له دون أن يراها من قبل. وفي مثل هذا

الحال قد تقتضي سعادته أو سعادة الزوجة الأولى أن يحتفظ بها أو يطلقها ولعل القارئ يتقبل سببا آخر أقوى لهذه الشرائع باعتبار أنها قد شرعت للمسلمين. فقد أجاز موسى لشعب الله المختار بسبب قسوة القلوب أن يطلقوا زوجاتهم، ولم يحرم تعدد الزوجات ولا التسري وعليه فن يعتقد أن موسى قد سن خير الشرائع لشعبه، بوحى من الله، لا بد وأن يسلم أن إباحة هذه العادات أقل ضررا للأخلاق من تحريمها عند شعب يشبه قدامى اليهود. ورغم ما لإباحة تلك العادات من أضرار مؤكدة على الأخلاق وعلى السعادة المنزلية، إلا أنها تحول دون وقوع انحلال خلقي يفوق ذلك الانحلال الذي يعم إلى حد بعيد البلاد الأوروبية، حيث يتم الزواج بعد تعارف وثيق بين الطرفين. أما تعدد الزوجات الذي يبدو إجازته غير ملائمة لتحقيق الغرض الأساسي من إنشاء مؤسسة الزوجية وممارسة أبيل القوى الذهنية والعمل على ترقيتها، فيجب أن نلاحظ أن الإسلام لم يدخل هذا التعدد، وإنما حد منه . . .» (ص ٩٩).

وما تحمله هذه السطور من اضطراب وصدام يتكرر في فقرات آخر تفصح ضمن ما تفصح أيضا عن الاصطناع في نظرة الحضارة البورجوازية إلى المرأة، ويجهل لين على أية حال في تعليل إباحة تعدد الزوجات والطلاق بأسباب طبيعية وبيئية، وهو منحى مطروق في الماضي، وإن اقتصر على القلة من كتاب الغرب.

ولا يموت لين في النهاية أن يدعم صورة المرأة المصرية بالروايات المثيرة، ويختلط هنا الواقع بمعطيات الخيال. «وتعرض لنا بعض قصص ألف ليلة وليلة في مكائد

(١٩) يستخدم المؤلف تعبير «الطبقات العليا والمتوسطة» وقد احتفظنا أثناء العرض بهذا التعبير، ولكن المقصود على الأعلب هو الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة.

(٢٠) نحن نعرف مثلا أن من النوازع الهامة لاشتغال قاسم أمين بقضية المرأة ووضعه «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة» ما جاء على لسان السائح الفرنسي (البوق داركور) عن وضع المرأة في مصر والإسلام.

Le Duc d'Harcourt, L'Egypte et Les Egyptiens Paris 1893.

النساء صورا صادقة عن حوادث لا يندر وقوعها في عاصمة مصر الحديثة، ويرى كثير من الرجال في القاهرة أن جميع النساء تقريبا على استعداد أن يدبرن الدسائس متى استطعن دون خطر» (ص ٣٠٤)، «وروي لي عن كيد المصريات وحيلهن حكايات لا حصر لها، أذكر منها للإيضاح القصص التالية التي وقعت أخيرا . . .» (ص ٣٠٥).

الحكومة

«مرت مصر في السنوات الأخيرة بتغيرات سياسية كبيرة، ولم تعد تقريبا ولاية من ولايات الدولة العثمانية» (ص ١١٣)، «فلسطة محمد علي تكاد تكون مطلقة رغم ما يؤديه من حزية للآستانة، ورغم ما يخضع له «من التزام بأحكام القرآن الأساسية والسنة».

بعد هذه المقدمة يكرس لبن الحديث لبيان نظام القضاء والقصاص ولبيان طبيعة العلاقة بين السلطة والريعية، وهو يفصل الحديث في هذين المجالين دون تحديد زمني، وإن أشار إلى بعض محدثات محمد علي.

ونظام القضاء الذي يعرف به لبن هو السائد في ظل الدولة العثمانية، فقاضي القضاة أو قاضي القاهرة ترسله الآستانة لمدة عام، «ويشتري القاضي منصبه بصفة شخصية من الحكومة وهي لا تعبر اهتماما خاصا لمؤهلاته».

«وقلة من القضاة تجيد اللغة العربية، وليس من الضروري إلمامهم بها، فعمل القاضي في القاهرة لا يتعدى التصديق على أحكام «سائبه» الذي ينظر في أغلب الدعاوى العادية، والذي يختاره القاضي من علماء استانبول، أو التصديق على قرار المفتي الحنفى».

« . . . وعلى القاضي في القاهرة، حيث أغلب المتقاضين من أبناء العربية، أن يضع غاية ثقته في «الباش ترجان» (أي كبير المترجمين)، وهو بطبيعة الحال عارف بجميع أعراف المحكمة وخاصة بنظام الرشوة

. . . وقد يكون القاضي جاهلا بالشرع في الكثير من تفاصيله الهامة، وبالرغم من ذلك يتولى منصب قاضي القاهرة . . . ولكن يجب أن يكون النائب متخصصا في الشرع علما وخبرة» (ص ١١٦).

ويعضي لبن على هذا المتوال في بيان أعراف التقاضي ورفع الدعاوى والإجراءات المتبعة في الإثبات والنفي، والرسوم المقررة وغير المقررة: «وكثيرا ما تؤثر مكانة المتقاضين أو الرشوة في حكم القاضي. ويرتشي النائب والمفتي على العموم، ويتلقى القاضي نصيبه من النائب، وفي بعض الحالات، وخاصة في المنازعات الطويلة، تدفع الرشاوي من الطرفين، وتحسم القضية لصالح الطرف الذي دفع الأكثر» (ص ١١٨).

وينقل لبن من شرح هذه «الأعراف» إلى التمثيل: «فقد يصعب الوثوق بالمدى الهائل الذي وصلت إليه عادة الرشوة وشهود الرور في المحاكم الإسلامية، وقد يقتضي ذلك أدلة قوية تستند إلى سلطة لا ريب فيها وها أبدا أورد مثل هذا الدليل لتلخيص دعوى نظرت من زمن غير بعيد، قصها علي ناموس الشيخ المهدي وإمامه وكان حينئذ مفتي القاهرة الأعلى . . .» (ص ١١٨).

والقضية التي يلخصها لبن تعرض لمحاولة الشاه بندر (كبير التجار) محمد المحروقي الحصول بطريق الاحتيال الفاضح على تركة خلعها صاحبها دون أن يعقب دكورا، وكيف نجح أولا في مسعاه بواسطة الرشوة والشهود الزور.

وتبين هذه القصة دون شك قابلية النظام القضائي الموصوف لتعضيد التدليس والاحتيال وليس في رواية لبن ما يبعث على الريبة، ولكن رواياته التالية التي يتابع بها الاستدلال على طبيعة الحكومة لا يعوزها السند فحسب، بل تحمل بوصوح ملامح النوادر والصياغة الفنية القصصية، ويزيد من الشك فيها ميل المؤلف الواضح إلى الحالات الطريفة والمتطرفة في طابعها، وللتوضيح نعرض في التالي بالتفصيل لرواية أو «حادثة» يوردها المؤلف في باب «الحكومة».

«وأذكر حادثة أخرى تناسب المقام زيادة في بيان طبيعة الحكومة التي يخضع لها سكان مصر. عين فلاح ناظرا على المنوفية . . . قبيل زيارتي الثانية إلى مصر وفي أثناء جبايته الضرائب من إحدى القرى، ضرب على فلاح فقير مبلغ ستين ريالاً . . . فقال الفلاح إنه لا يملك غير بقرة لا تكاد تصلح شأنه وتقيم أوده هو وعائلته فلم يأمر الناظر بضربه، كما هي العادة عندما يمتنع الفلاح عن دفع الضريبة، وإنما بعث بشيخ البلد ليأتي ببقرة الفلاح المسكين، ثم أمر بعض الفلاحين بشرائها. فاشاروا إلى عجزم لقلة المال. فأرسل الناظر في طلب الجزار، وأمره بذبح البقرة، وتقطيعها ستين قطعة، فلما طلب الجزار أجره، دفع إليه رأس البقرة. ثم استدعى ستين فلاحاً معاً، وأحبر كل منهم على شراء قطعة من البقرة بريال. فذهب صاحب البقرة باكياً شاكياً إلى المرحوم محمد بك الدفتردار رئيس الناظر. وروى له ما وقع عليه من ظلم وأن البقرة قد بيعت بستين ريالاً في حين أنها تساوي مائة وعشرين أو أكثر: «رحمتك وعدلك يا سيدي أتوسل إليك بقداسة حريمك» فأمر الدفتردار باحضار الناظر ثم أرسل في طلب الجزار «فلما قدم قال له: لماذا ذبحت بقرة هذا الرجل؟ فأجاب الجزار: «إن الناظر أمرني وما كان لي أن أعصي أمره لثلاثي يضريني ويخرب بيتي - وقد ذبحتها وأعطاني الرأس أجره لي» فقال الدفتردار يا رجل هل تعرف من اشترى اللحم؟ فرد الجزار بالإيجاب فأرسل الدفتردار في طلب الفلاحين الستين. فلما حضروا، قال للجزار: «يا جرار ألا تخشى ربك؟ لقد ذبحت البقرة ظلماً» فأوضح الجزار مرة أخرى أنه إنما اضطر إلى إطاعة امر الناظر فقال الدفتردار «اتخذ ما أمرك به؟» فأجاب الجزار: «نعم» فقال الدفتردار: أذبح الناظر. «وفي الحال أمسك به بعض الجند الحاضرين وألقوه أرضاً، ونحره الجزار كما ينحر في العادة الحيوان. فقال الدفتردار: «قطعه ستين قطعة» فنفذ الجزار الأمر والحاضرون يتأملون هذا المنظر ولا يجرون على الكلام. ثم

أمر الدفتردار الفلاحين الستين أن يتقدموا واحداً واحداً، وفرض على كل منهم قطعة من لحم الناظر مقابل ريالين. ثم جازى الجزار كما جازاه الناظر من قبل، فأمر له برأس الناظر، «وفرّج الجزار بنصيبه الذي لا يساوي شيئاً وهو يحمد الله على أن حظه لم يحنه أكثر من ذلك». أما صاحب البقرة فدفع إليه ثمن لحم الناظر (ص ١٣٠ - ١٣٢).

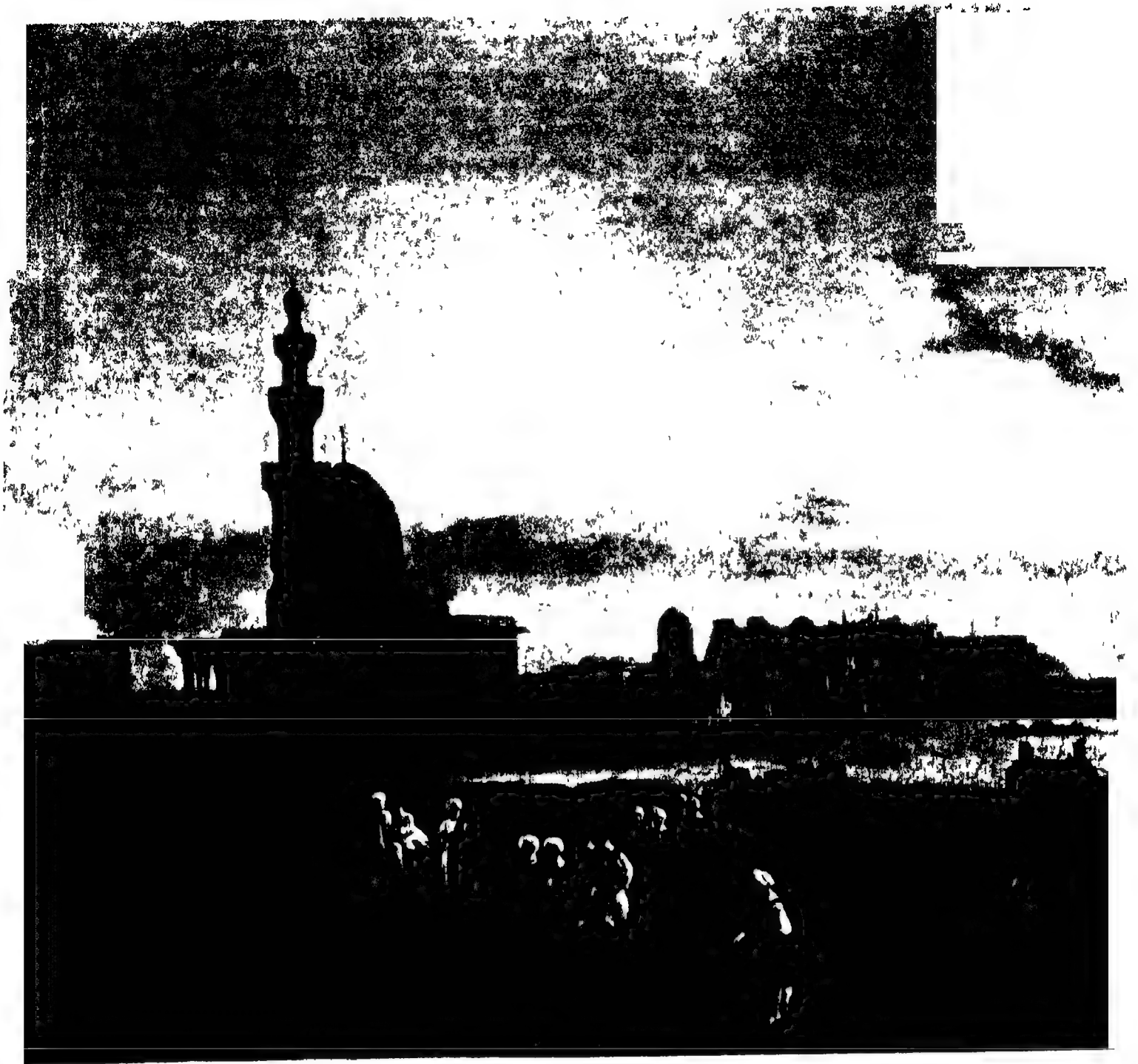
يقول لين هذه «الحادثة» كما رويت له، وهو ما يتبينه القارئ سريعاً من أسلوبها الحوارى التكرارى الساذج (الذي أسقطنا في السابق بعضاً من حمله المكررة).

ويحدد مكان وزمان هذه الواقعة فيقول إنها وقعت في قرية بالمنوفية، قبيل قدومه للمرة الثانية إلى مصر، أي قبل عام ١٨٣٣، وما تعكسه هذه الحادثة من مضمون معنوي عام ليس بغريب عن مصر في ظل نظام الالتزام، وأيضاً بعد أن أدخل محمد علي نظامه الاحتكارى والضريبى الجديد، ولكن الإحكام في هذه القصة مربب للغاية، وخاصة ذلك الإحكام الذي تتسم به العلاقة بين «الجريمة» و«القصاص» في هذه «الواقعة». ما ارتكبه الناظر «جريمة» شنعاء من منظور الفلاح الذي قتل بقرته، وهي أساس وجوده وحياته، ومن العدل أن يدفع الناظر رأسه مقابل رأس البقرة. ولكن هذه هي «معادلة» الفلاح لما لحق به من ظلم، لا «معادلة» السلطة، وهذا هو حكم القصاص في الخرافات والأساطير الشعبية فالقصاص فيها دائماً دام رهيب - هذا إلى جانب التماسق الواضح في مقومات هذه الواقعة أو القصة: فالضريبة المروضة على الفلاح مقدارها ستون، وقيمة البقرة الحقيقية هي مائة وعشرون، وعدد الفلاحين ستون وأجرة الجرار في المرة الأولى رأس البقرة وفي المرة الثانية رأس الناظر - ويمتد التوازي إلى بناء القصة وإلى ظاهرة التكرار في الحوار.

وهناك عنصر في هذه القصة يدعونا إلى التأمل وهو في الواقع من أكثر عناصرها واقعية. فالناظر في هذه القصة



أنقاض القرب من مسجد الحاكم بأمر الله ، من رسم برهسم مرملهاث لوحة
رشته القرن التاسع عشر



دافيد روبرتس مدائن الممالك بالقاهرة لوحة زيتية . القرن التاسع عشر

فلاح مصري، وتقلده هذه الوظيفة لا يؤمن حياته، فهو ينتهي صوريا فحسب إلى الفئة الحاكمة، وحكمه في النهاية حكم الفلاح، والفلاحون بدورهم يحملونه أيضا في هذه القصة تبعة الظلم الواقع عليهم، رغم أن مصدره الحقيقي تسلط «الخاصة» التركية (والمملوكية قبل محمد علي).

ولعل جريمة الدفتردار أكثر جسامة من جريمة الناطر، ولكنه «كتركي» لا تمتد إليه يد القصاص، وليس لأحد أن يسأله الحساب. وسؤال أخير: من يدفع ثمن لحم البقرة وثمن لحم الناطر؟

ما تقوم عليه هذه القصة ينبع من خيرة قرون طويلة ومن العسير أن نأخذها كحادث مفرد محدد. ولا ريب في أنها قد رويت باعتبارها واقعة فعلية، ولكن من طبيعة التراث الشعبي أنه لا يضع حدا فاصلا بين الواقع ومعطيات الخيال، ولا يعرف مثل هذه التفرقة. ويبدو أن لين نفسه عاجز عن التفرقة بين الواقع والواقع المصاع الذي شكله الخيال الشعبي. ومرجع هذه الصعوبة أو من أسبابها على أية حال، مفهوم «الآداب والعادات» الذي يأخذ به المؤلف، وقد أدى به هذا المفهوم إلى تحديد مصر على وجه الإطلاق كوطن «ألف ليلة وليلة» معللا ذلك بأن الحالة الاجتماعية التي بصمها هذا القصص هي حالة مصر^{٢١}.

وبهذا المعنى يكتب المؤلف في فصل الحكومة. «كثيرا ما كان رؤساء الشرطة في القاهرة - قبل المحدثات الأخيرة - يتخذون وسائل شديدة الغرابة، مثل تلك التي نقرأ عنها في بعض قصص «ألف ليلة وليلة» لاكتشاف المذنب فلأوضح ذلك بمثال . . .» (ص ١٢٤).

وتذكرنا بالعمل الحيلة التي يستخدمها صباط الشرطة في هذا المثال للإيقاع بامرأة محتالة بما هو مألوف في قصص «ألف ليلة وليلة» من خداع الخادع ومن وقوع المحتال ضحية احتياله.

ولكن السؤال الذي لا يطرحه لين: أليست هذه «الحوادث» المزعومة أو المصاعة من باب القصص

الشعبي؟ م: أليست رؤية لين للمجتمع المصري من خلال مشاهد «ألف ليلة وليلة» هي التي تقوده إلى هذه الطرائف والحوادث المثيرة؟

في حاشية من الحواشي التي أضافها المؤلف إلى الطبقات المتأخرة يعبر عن ريبته في صحة «واقعة» من الوقائع أوردها للتدليل على جهل فقهاء الكتاتيب (حتى بمبادئ القراءة)، فقد تبين أثناء اشتغاله بترجمة «ألف ليلة وليلة» أنها صورة تامة لنادرة من نوادر هذا الكتاب (ص ٦٣). ولكن هذا الاكتشاف لا بدعوه إلى مراجعة مسبقاته وتصويراته، وإنما زاه يرجع أن فقيه «الواقع» كان عارفا بقصة فقيه «ألف ليلة وليلة» وأنه استخدم نفس الحيلة للفحرج من الورطة التي كادت تكشف عن جهله بالقراءة. فهل نخطيء حين نعتبر هذا «الحل» من باب «ألف ليلة وليلة»^{٢٢}؟

الحالة العلمية

«إن شهرة علماء الأزهر مارالت دون منافس، وما زال هذا المعهد العلمي يجتذب إليه طلاب العلم من جميع أنحاء العالم الإسلامي» (ص ٢١٢)، والأزهر «جامعة الشرق عامة، بنيان واسع الأرجاء، يحيط بفناء مربع فسيح. ويوجد على أحد جوانب الفناء، من جهة القبلة، مكان الصلاة الرئيسي، وهو رواق فسيح: وعلى كل جانب من الجوانب الثلاثة الأخرى أروقة صغيرة مقسمة إلى عدة

٢١) انظر سبير القلماوي: «ألف ليلة وليلة» القاهرة ١٩٦٦، ص ٢٩/٢٨. ولما هنا في صدد البحث في أصول «ألف ليلة وليلة» وطبقاتها وبيئاتها، غير أنه لا يمكن إنكار تعدد هذه الأصول والبيئات والمصادر وأهمها الأقاصيص الفارسية والطبقات العدادية والمصرية، والأخيرة أوسع حجما وأشد تماوتا، ولا حدل فيما حصص له الكثير من قصص «ألف ليلة» من تحريف وتحويل على مر العصور، ولا يكفي كما تشير الدكتورة سبير القلماوي الثوب العموي أو الشكلي للحكم على بيئة الأصل.

٢٢) هذا، ونحس لامي وعود طاهرة المهمل عماديه القراءة والكتابة بين فقهاء الكتاتيب، فقد كانت مهمتهم الأساسية هي تحميط القرآن، ومهم من كان من العميان، ومهم من كان «عريضا» لعقيه محسب. بالإضافة إلى صنف الحاجة إلى القراءة والكتابة، وهما كهارة إن لم تمارس، تمنحي وتقرض. (انظر أحمد عرت عبد الكريم تاريخ التعليم في عصر محمد علي، القاهرة ١٩٣٨، ص ١٤/١٣)

أقسام، ويخصص كل واحد منها لطلبة بلد معين أو مديرية خاصة من مديريات مصر، ويقع الأهر في قلب القاهرة - وعمارته لا تستدعي الانتباه، وهو محاط بالمنازل بحيث لا يرى منه من الخارج إلا القليل، ولكل رواق مكتبة لاستعمال الطلبة . . .

ويتكون برنامج الدراسة من علوم الصرف والنحو والمعاني والبيان والعروض، والمنطق والتوحيد والتفسير والحديث والفقه والحساب في حدود المسائل الشرعية وهناك دروس في الجبر والمقابلة والميقات. ويجلس الشيخ على الأرض عند أسفل عمود من الأعمدة، ويتحلق حوله الطلبة. ويقرأ طلبة المذاهب المختلفة كتباً مختلفة وأغلب الطلبة قاهريون وهم لذلك شافعيون . . .» (ص ٢١٥/٢١٦).

وموضوع الدراسة السائد هو التوحيد والفقه، وبدر - كما يقول لين - من له دراية بالأدب العربي القديم، ويتعذر على علماء مصر شرح نصوص الشعر الجاهلي، وقل من يعرف منهم تاريخ بلده، وأقل من ذلك معرفتهم بالأمم الأخرى (ص ٢٢٢).

«ومن الشائع بين المسيحيين في أوروبا أن المسلمين يعادون العلم على اختلاف أنواعه تقريباً، وهذا اعتقاد خاطيء، ولكن الحقيقة أن العلم في الوقت الحاضر تحده حدود ضيقة، فقل من يدرس الطب والكيمياء (وندين بمعرفتنا الأولى بها للعرب) والرياضيات وعلم الفلك، وتحد أغلب الأطباء والجراحين المصريين حلاقين، وكثيراً ما يرفض المرضى من المصريين كل مساعدة طبية، متوكلين على العناية الإلهية أو معتمدين على السحر. ويدرس في هذا البلد علم تحويل المعادن أكثر من دراسة علم الكيمياء الصرف . . .» (ص ٢٢٢/٢٢٣). وكثيراً ما تحسم المنازعات العلمية والدينية عن طريق «الرؤيا» (ص ٢٢٠) و«الخرافة» (ص ٢١٩).

ويسجل لين تدهور التعليم الأهر في مصر منذ الحملة الفرنسية، وافتقار الأهر، وتراجع مكانة العلماء الاجتماعية (ص ٢١٨/٢١٩)، ونقص عدد الطلاب منذ

أن ألغى محمد علي نظام الالتزام واستولى على الأراضي الزراعية الموقوفة على المعاهد الدينية والأهر (ص ٢١٧)، بحيث لم يعد أمام العلماء من مصدر للتميش غير التدريس في المنازل ونسخ الكتب أو احتراف التجارة: «لقد انحط شأن هؤلاء الشيوخ حتى أصبح من الصعب عليهم الحصول على معاشهم، إن لم تكن لهم من المواهب ما يفوق المعتاد» (ص ٢١٩/٢٢٠).

وتوجد في القاهرة عدة مكتبات، أغلبها ملحق بالمساجد «ويتألف معظمها من كتب التوحيد والفقه واللغة، إلا أن هذه المكتبات مهمة إهمالاً يرقى له ومحتوياتها في تناقص سريع . . .» (ص ٢١٤)، ولدى بعض الأثرياء من التجار مكتبات حسنة، «ويبلغ عدد تجار الكتب في القاهرة - كما علمت - ثمانية فقط، وليست حوانيتهم مرودة أحسن تزويد. ويدور الكتبي عند ما يحصل على كتاب نفيس على عملائه وهو على يقين تقريباً من العثور على مشتر . . .» (ص ٢١٤) وفي القاهرة عديدون يتعيشون من نسخ الكتب (ص ٢١٥)، ويتراوح أجر النسخ وفقاً لحودة الخط.

المجتمع الأدبي

طابع المعلومات التي يوردها لين في أبواب العلم والأدب هو البساطة ويبرر المؤلف ذلك بتقيده بذوق القارئ

(٢٣) يسجل هذه الطاهرة أيضاً في منتصف القرن الماضي المستشرق والدبلوماسي النمساوي الفرديون كريبم الذي سبق الإشارة إليه (الجزء الأول، ص ٩٣، الجزء الثاني ص ٢٧٥)، على أن الأمر يختلف نوعاً ما في عصر إسماعيل، إذ يرى كبار العلماء يتمتعون بمرحلة عالية ولكن دون نفوذ فعلي أو سلطة ما وإمما كثر من الواحة الحصارية الحديثة - انظر Moritz Luttke, Aegyptens neue Zeit Ein Beitrag zur Culturgeschichte des gegenwärtigen Jahrhunderts, Leipzig 1872, Bd I, S 112, Bd II S 24/25

ويمود تراجع مكانة العلماء في القرن الماضي إلى أسباب عديدة أهمها: نظام محمد علي الجديد، وإنشاء المدارس الحديثة، والمؤثرات العربية، وظهور التيار اللطاني، وتغير مفهوم العلم، وظهور طبقة جديدة من المثقفين وفقدان العلماء مشوة نظام الدولة الحديثة لوطائفهم التقليدية في المجتمع. ويرتبط هذه المتغيرات نشوء أمة قديمة حديثة حرت القيم القديمة وجعلتها شكلية أو موقية أكثر منها فعلية

العام ونظلماته (ص ٢٢٨، حاشية رقم ١) على أننا نقف من فصول الكتاب على ملامح ما يمكن أن نسميه «المجتمع الأدبي» في ذلك العصر^{٢٤}.

ويشير لين ببراعته في التقاط الأضداد إلى التناقض في موقف المصريين من الفن، من أدب وقصص وموسيقى ورقص، فيقول:

«إن ولع المصريين عامة بالموسيقى عظيم، على أنهم يرون هذا الفن الحميل (مثل الرقص) غير جدير بأن يعكف لدراسته إنسان عاقل. ثم إنه يؤثر في العواطف تأثيراً شديداً، ويدفع الإنسان إلى المرح واللهو والرديلة.» (ص ٣٥٩)

ولا يقتصر هذا التناقض على وقهم من الموسيقى فحسب وإنما يشمل بقية الفنون.

ويذكر لين من حلقات «الخاصة» التي تتعاطى «الأدب» حلقة الشيخ محمد شهاب، وكان من رواها: «وقد اشتهر بحق أيضاً الشيخ محمد شهاب كعالم أدب وشاعر رقيق. وكان أسسه ووطنه يحذسان إلى مرله كل مساء عددا من الأصدقاء وكنت أحيانا اشترك في مسرائهم، ويستقبلنا الشيخ في عرفة صغيرة مريحة، ويأخذ كل منا معه شكه، وتقديم إلينا القهوة فقط، وكان حديث الشيخ أعدت ما يمكن أن يقدمه لنا.» (ص ٢٢٢/٢٠).

وليس هناك - كما يقول - إنتاج أدبي حدير بالذكر غير ماتنتحه فئة المتأدين من العلماء، وقل بين التحار الأغنياء المتعلمين من يكرس وقتا كبيرا للأدب ويعتبر «أديباً» كل من حفظ القرآن أو الجزء الأكبر منه بالإضافة إلى قصيدتين أو ثلاث من القصائد الشهيرة أو كان قادرا على المعارضة والاستشهاد بمأثور القول في حديثه» (ص ٢٢٢/٢٢٣).

أما المجتمع الأدبي للعامة فهو القهوة. وفي القاهرة أكثر من ألف «قهوة»، «والمقهى» بصفة عامة حجرة صغيرة ذات واجهة خشبية... ويقوم على طول الواهة ما عدا

المدخل، مصطبة من الحجر أو الآجر تفرش بالحصر ويبلغ ارتفاعها قدمين أو ثلاثا وعرضها كذلك تقريبا... وجمهور المقاهي من أفراد الطبقات الدنيا ومن الحرفيين وصغار التجار، وتزدحم بهم عصرًا ومساء.

وهم يفضلون الجلوس على المصطبة الخارجية ويحمل كل منهم شبكه الخاص وتعه، ويقدم القهوجي القهوة بخمس فصة للفحاح الواحد...» (ص ٣٤٠).

«ويغشى القصاصون المقاهي الرئيسية في القاهرة وغيرها من المدن وحاصة في ليالي الأعياد الدينية، ويسامرون اللاس بأسلوب حذاب مقبول. ويجلس الراوي فوق مقعد صعير أعلى المصطبة المقامة بطول واجهة المقهى ويجلس بعض السامعين إلى جاسه بينما يصطف البعض الآخر على مصاطب المارل المقابلة في الشارع الصيق، ويجلس الباوق على مقاعد من الجريد، وأكثرهم يدخن الشك، والبعض يرتشف القهوة وهم جميعا في ابتهاج شديد بموضوع القصة، وبحيوية الأداء وقوته. ويتلقى

٢٤ بقصد تسمير «المجتمع الأدبي» ها موقف الاتصال الأدبي والشروط التي تحيط بهذا الاتصال والمشاركين في تماطي الأدب وبوعية الأدب المتداول وقد ارتبط الأدب «الراقي» بمفهوم العصر شخصية «الأديب العالم» أو «العالم المتأدب» وبذوات الخاصة، في حين ارتبط الأدب الآخر (أو الأدب الوصيح) بالسير والملاحم الشعبية والرواة و«الخرافيش» في المقاهي، وهذا طبيعة الحال سطار مثلي الأدب الرسمي

٢٥ لا يذكر لين غير هذه الحلقة من حلقات «الخاصة» من يتماطون لأدب «الراقي» بمفهوم العصر، على أنها أمدوح لهذا التجمع الأدبي في القرون الماضية ومن أشهر حلقات «الخاصة» المتأدبة حلقة الشيخ حسن الحبرتي والد عبد الرحمن الحبرتي المؤرخ ثم الحلقة التي حمت الحبرتي والشيخ حسن الطار واسماعيل الخشاب وهذه الذوات ارتباط وثيق بمفهوم الأدب والإنتاج الأدبي في ذلك العصر (انظر الحبرتي «مخائب الآثار»، طبعة ١٢٩٧ هـ، الجزء الرابع، ص ٢٣٩). ولهمم الروح الأدبية ووطائف الأدب قبل الخروج من العرلة والتحول الحصري في القرن الماضي يحب الالتفات إلى شخصية «العالم الأدبي أو المتأدب»، أي عالم الدين والعقده الذي يتماطي الأدب، وطاق «الهاوية» الذي عالما ما أتم به إنتاجه، هذا ولم يحل الميدان من الشعراء المتكسبين (مثل عبد الله الادكاوي ومصطفى القيسي الديماطي)

وقد ارتبط هؤلاء بالأمراء المالك من كان لهم حظ من الثقافة العربية وهم قلة وندر من خرج عن هذا الإطار مثل حسن البدري الحصري، فقد احتار التقشف والعرلة، واتخذ من شعره وسيلة للقد الاجتماعي والتعليق اللادع على الأحداث والمراثي، وقد أورد الحبرتي الكثير من نظم على سبيل الاستشهاد

المنشد مبلغا زهيدا من صاحب المقهى لجذبه المتفرجين» (ص ٣٩٧/٣٩٨).

وينتظم الرواة في مجموعات حرفية، و«الشعراء» أكثر طبقات الرواة عددا، وهؤلاء هم المتخصصون في قصة أبي زيد الهلالي (السيرة الهلالية) وعددهم في القاهرة نحو خمسين تقريبا (ص ٣٩٨) ٢٦. ويليهم طبقة «المحدثين» ويرون سيرة الطاهر بيبرس وعددهم نحو الثلاثين (ص ٤٠٦)، ثم طبقة «العناترة» أو «العنترية» وهؤلاء أقل عددا، ولا يزيدون الآن - إذا صح ما أحرت به - عن ستة، و«العنترية» على خلاف الآخرين - لا يروون من الذاكرة، وإنما يستعينون بالكتاب، ولا يستعملون الرقاب» (ص ٤١٩/٤٢٠)، ولا يقتصرون على «سيرة عترة ابن شداد»، وإنما يروون أيضا - كما قيل لي - «سيرة الأميرة ذات الهمّة»، وفي الماصي كانوا يروون «سيرة سيف بن ذي يرن»، و«ألف ليلة وليلة»، واعتقد أن الكف عن رواية هذين الكتائين مرجحة ندرة النسخ، فليس من الهين الحصول على أجزاء منها، فالنسخة الكاملة من ألف ليلة وليلة إن وجدت، تناع بشمن باهظ ليس في طاقة الراوي أن يدفعه» (ص ٤٢٠).

ليس إذن «لألف ليلة وليلة» في ذلك العصر جمهور ما في مصر ٢٧، ولكن هل مرجع ذلك ندرة النسخ! أليست ندرة هذا الكتاب دليل على فقدان الأهمية والوظيفة، ثم إن القصاصيين والرواة في ذلك الحين حرفيون ينتظمون كغيرهم من أصحاب الحرف في تنظيم، ويتوارثون عادة هذه المهن وأدواتها.

القضية إذن ليست قضية النسخ، وإنما هي على الأرجح قضية الجمهور وأحواله الاجتماعية وحاجاته، وتغير هذا الجمهور على مر القرون. ولقد كانت مجموعات الأقاصيص المصرية في «ألف ليلة وليلة» تعبيرا أيضا عن حاجات الجمهور المصري المغايرة من جانب أو آخر لجمهور الأجراء البعدادية التي تناسب الطبقات «البورجوازية» العربية في عصور الازدهار التجاري ٢٨.

وملخص القول على أية حال أن «ألف ليلة وليلة» لم تكن موضع اهتمام ما في مصر، وربما في الشرق العربي عامة حين اكتشفتها العرب وتحمس لها ذلك الحماس المعروف، وكاد يجعل منها كتاب العرب الوحيد ٢٩.

ويهتم لين - وفقا لمهوم الآداب والعادات - بهذا القصص الشعبي خاصة، فيضمن كتابه نماذج من سيرة بني هلال، والطاهر بيبرس، والأميرة ذات الهمّة، وذلك لتعريف القارئ بموضوع هذا القصص وبالقالب الذي صب فيه.

أما التمثيل فيعرفنا لين «بالطبعة» التي تمارسه في نهاية الفصل الذي يعقده «للرقاة والحواة والعرافات والقردانية»، ويسمى أصحابه - «المحطين» ويتضح من هذا الإطار

٢٦) يرجع عبد الحميد يونس (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٦٨، ص ١٤٦ - ١٤٨) تسمية منش سيرة بني هلال بالشاعر إلى أن الشعري هذه السيرة هو الأصل وأن وطبيعة النثر هي التعليق والشرح ولعل الطابع السائي الدرامي الواضح لهذه السيرة من أساس تعدها ومكانتها وقد لعت مصر دون شك الدور الرئيسي في الحفاظ على هذه السيرة، وحسبها لفترة طويلة عمكاك الصدارة بين السير، ورغم انتشارها في المغرب العربي وفي السودان وفي نقاع أخرى من العالم العربي فالأرجح أنه لم يعرف منها في هذه البلدان غير فقرات قصيرة، وندين بالكثير من التفاصيل في هذا الموضوع إلى البحث التالي

Faiq Amin Mukhlis, Studies and Comparison of the Cycles of the Banu Hilal Romance phil Thesis, University of London 1964

٢٧) أما وأن عبد الرحمن الحرتي قد عني بتقيق «ألف ليلة وليلة» - كما يدعي لين في مقدمة ترجمته

(Arabian Nights, London 1889, vol I, pp 66)

فليس هناك ما يؤيد ذلك بالدليل. والحرتي لا يورد اسم الكتاب في «مخائب الآثار» وتنتم آراؤه الأدبية عامة بالنحط الشديد، بحيث يتعدر علينا أن ننسب إليه مثل هذا الاهتمام

٢٨) انظر في هذا المجال البحث التالي

Naziha Mukhlis, Studies in the Social Background to the Arabian Nights, Thesis, July 1968, London University

٢٩) كانت عودة «ألف ليلة وليلة» إلى الوعي العام والاهتمام بها في العالم العربي صدى لاكتشاف العرب لها واحتماله بها. وقد حدث هذا أولا بحكم «التقليد والعدوى» لا أكثر، كما يقول أحمد حسن الريات في محاضرة له عام ١٩٣٢ (في أصول الأدب - الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٥٢، ص ٨٢)

وحين عاد الاهتمام في العالم العربي إلى «ألف ليلة وليلة» عاد إليها في صورها المطبوعة، وتداولتها طبقات القراء الحديثة (طبقات الأممية) في الحياء لا العلل، ولم تتداولها باعتبارها أدبا، وإنما من باب القصص المكتشف، ثم تناولتها الأفلام بالتهديد والتقيق، وبدأت الإشارة إليها في عروض الأدب.

أنهم في عداد أصحاب الحرف السابقة، وينزلم لين على أية حال في مرتبة سفلى بالمقارنة برواة القصص الشعبي :
وكثيرا ما يتسلى المصريون بمشاهدة هزليات سخيفة وضيفة يقدمها لاعبون يطلق عليهم اسم (المحيطين) وكثيرا ما يرون في الحفلات السابقة المهدة للزواج والطهور، في منارل العظماء، وأحيانا في ميادين القاهرة العامة، حيث يتحلق حولهم المشاهدون والمتفرجون وألعاهم لا تستحق الذكر كثيرا، فهم في المقام الأول يلهون الجمهور وينالون ثناءه بالحركات الباطية والككات الدارحة وتتكون فرق (المحيطين) من رجال وصبيان فقط، ويلعب دور المرأة رجل أو صبي في ثياب امرأة» (ص ٣٩٥).

ويعقد لين في مؤلفه فصلا للموسيقى والموسقيين وطققاتهم وآلاتهم واستحداثهم في المجتمع، وهو معجب شديد الإعجاب بالموسيقى العربية وإن أشار في نفس الوقت إلى قلة من يستطيع تذوق هذه الموسيقى من الأوروبيين
«إن أهم حصائص الطام الموسيقي العربي تقسيم الأصوات إلى أبعاد ثلاثية . . . وتكسب سلاله المقامات الدقيقة الرقيقة هذه عرف الموسقيين العرب، الذي يشبه الشجو والشحن، عدوة خاصة، غير أنه يصعب تمييز هذا التدرج . . .

وأغلب الألحان الشعبية المصرية، وإن شابهت في أكثر الوحوه موسيقى العارفين المحترفين، سادحة للعاية. إذ أنها تتألف من نغمات قليلة، تكرر في كل سطر أو سطرين من الأغنية . . . ولا بد أن أعترف أنني أطرب للموسيقى الرفيعة التي أسمعها أحيانا في مصر، وكلما تعودت أسلوبها ارداد طربي لها ولكن لا بد أن أقرر في نفس الوقت أنني لم أصادف أوروبين كثيرين يسرون لسماعها بنفس الدرجة.

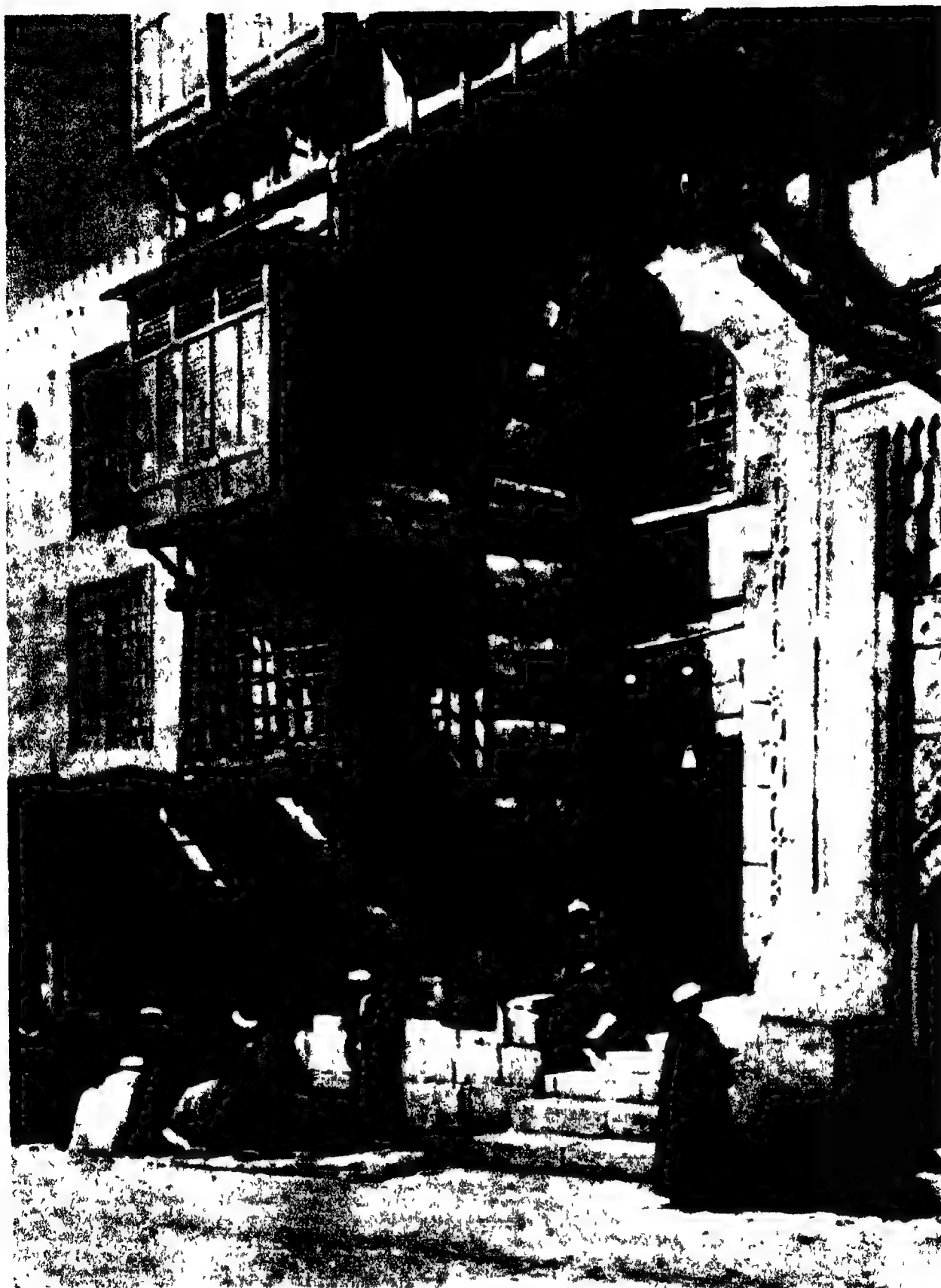
ويطرب أهل مصر لسماع مغنيهم وعارفيهم، ويصفقون

هاتفين على التواتر: «الله»، «الله يرضى عليك»، «الله يحمي صوتك»، وما شاكل ذلك» (ص ٣٦٠).
ويضع لين «العولم» وفنهم في مرتبة تفوق بكثير مرتبة الموسيقيين والمطربين، ويبدو أنه يعكس الرأي السائد إذ ذلك.

«ويسمى محترفو الموسيقى «آلاتية» وممردها «آلاتي»، أي عارف على آلة وهم على العموم يحترفون الغناء علاوة على العزف. والآلاتية قوم فسدت أخلاقهم، ولا تكاد سمعهم تقل سوا عن سمعة محترفي الرقص.

ومع ذلك يستأجرهم الأعياء في أغلب المسامرات الفاخرة التي يقيمونها لتسلية الأصحاب وتقدم إليهم حينئذ الأشرية الروحية . . .» (ص ٣٦١).

أما عن طبقة المعنيات من العولم فيقول: «وكثيرا ما يستأجر الأعياء العولم عند إقامة حفل في الحريم . . . وإذا كان هناك صيوف من الرجال فيجتمعون عادة في النساء أو في عرفة سفلى لسماع عاء العولم، بينما يجلسن هؤلاء وراء شاك من شايبك الحريم تحجبهن المشربيات. ومن العولم من يجيد العرف على الآلات أيضا. وقد سمعت أشهر عولم القاهرة فأطربني أغابهن أكثر من طربي لأحد موسيقى الآلاتية، بل وأستطيع أن أصيف بحق، ومن أي موسيقى أخرى تمتعت بها، وكثيرا ما تتقاصى العولم أحورا عظيمة . . . ولعاء العالمة البارة من قوة التأثير ما يدفع السامعين في قة النشوة إلى إغداقها بمال يصعب عليهم فقدانه. وتتمتع فئة قليلة من عولم القاهرة بعض المواقف الأدبية، فمن حديرات بأن يسمين عالمات بالمعنى الصحيح، ومنهن أيضا كثيرات من طبقة دنيا يرقصن في الحريم أحيانا، ومن ثم اختلط الأمر على الرحالة الأوروبيين، فأطلقوا لقب «عالمة» على الراقصات العاديات . . .» (ص ٣٦١/٣٦٢).



هرري واليس مسجد بالقرب من سوق الذهب (الصاعة)

العين مرآة الجسد

قصة قصيرة

وكننت لا أبوي مناقشته في السياسة أو في سيرة جمال
عد الناصر بطبيعة الحال، فقد كنت أعرف رأيه في
سيرته، وكل ما كان يشعلني هو أيقوتي وعباها
الواسعتان الشاخصتان، فعادته وأنا لا أحس براحة لقوله.
ودهمت إلى صديق لي يعمل بالتدريس ورويت له
القصة. فقال لي في دهشة حقيقية:
- غيب أمرك يا مينا. ألم تقرأ التوراة.

قلت له، بلى.

قال لي:

- العين مرآة الجسد.

وراقني هذا القول «العين مرآة الجسد» وكأنني أسمع
لأول مرة في حياتي.

وسألته رأيه في إبراهيم فقال لي:

- هذا رجل قد ضل طريقه، فعمل بالسياسة بدلا من
العلم. أظن في عييه، ماذا ترى؟! ترى النبوع.
العقوبة.

قلت له:

- هذا رأي معرّص مرجعه الخلافات المذهبية. وأن عي
إبراهيم لا تعبران عن شيء مطلقا، وأن قدراته كلها في
لسانه.

فقال لي:

- هذه حماقة يا مينا. فالعين مرآة الجسد.

وافترقنا. وقلت لنفسي، إذا أصاب إبراهيم في قوله، بأن

جذبتني إليها، وبدأت لقاءاتنا تتعد . . . هي نخيلة
القوام، لها وجتان بارزتان وشفتان رقيقتان وعيان
واسعتان، وأنف كبير معوح يميل قليلا إلى اليمين.
وشامة سوداء أسفل الرقة عند أعلى الصدر. وهي أيضا
قبقة الأرداف، طويلة القامة، صامرة الثديين، شعرها
بنساقط بكثرة، ولكن وجهها فيه كل السحر. فوجهها
وجه أيقونة.

ومنذ خمس سنين رويت لصديقي إبراهيم شيئا عنها، وهو
رجل سياسة منذ شبابه - ولكنه كف عن السياسة بعد
حرب أكتوبر - وسألته ماذا أفعل؟ فطلب مني أن
أصفها له بدقة، ففعلت، وأحدث أصف له جسدها
جزءا جزءا.

وتساول إبراهيم كوب الشاي - وكنا نحلس وقتها على
مقهى عريش - وقال لي في لحظة حاسمة، إنها تشبه
الأيقونة فعلا، ولكنه قد تعلم من كثرة دخوله المعتقلات
ووقوفه أمام المحاكم، أنه لا يمكن التنبؤ بتصرفات الأفراد
من تأمل ملامح وجوههم. ورغم أيضا أن مخارات العالم
كله، قد أدركت هذا الدرس بعد الحرب العالمية الأولى.
قلت له، إن جمال عند الناصر كان يمحض بعمقه
صور الرعاء ويحدد مواقفه منهم قبل استقالمه

فقال لي ضاحكا، هذه أقوال محمية.

سألته، ماذا يقصد؟

فقال لي، إنه لا يقصد شيئا.

لعين ليست مرآة الشيء، فإنني من الخاسرين، أما إذا صدق معي قول التوراة، فرعما أظفر بها.

يسارت الأيام والأسابيع والشهور حثيثة ولم تفصح عيناها عن شيء محدد. وعدت إلى صديقي سلامة أسأله المشورة، روى لي شيئا عن تجاربه العاطفية. وعجت من أمري. فقد كنت لللاهتي لا أشغل بالي به مطلقا - رغم صداقتنا الحميمة - وأظنه وقد بلغ الحسين من عمره راهدا في الرواح. رأيت مد ذلك الحين أن العين ليست مرآة الشيء، فعينا صديقي سلامة كانتا دائما فرحتين، فيهما لمعة، وفيهما سهجة.

والآن وقد فرع الحب، وقد عادت لي حياتي فلا بد من البحث عن الحقيقة، أما الأيقونة أو زهرة الأركاديا، فاسمها لن أعله إلى حين زواجها. وعدتد سوف تنكفل هي بانكار كل شيء.

قلت لها، ذات مرة، لدع هذه الأمور لكنها رفضت قولي، وقالت، إنها إذا تروحت احتارت عجورا ثريا. ورعما صدق سلامة في قوله، إن العين مرآة الحسد، فقد كان في عيبيها ريق ما، كأنها كانت تسعى نحو نهاية محتومة.

ولكن الحب مفسدة، وأعمى القلب من يحب امرأة واسعة العينين. وقد كنت أنا هذا الرجل.

ذات مرة، سألت صديقا لي يعمل بالقضاء، هل يرى شيئا في عين المتهم؟

فقال لي إنه في عمله دائما يهتم بالوقائع المادية فقط، وأن رجال الأمن يهتمون في المراحل الأولى من التحقيقات بمتابعة عيني المتهم وانجهايات نظراته وحركة يديه، أما الوجوه فليست لها قيمة كبرى لديهم وكنا في المقهى نطلق على صديقي هذا صفة نائية - رغم ذكائه وتفوقه - ونصفه بأنه رجل خفيف العقل.

وكنت أحدثه عن الفن القبطي والبطرة الشاخصة إلى أعلى، والوجوه العذبة، والإصاءة الداخلية. فيقول لي ساخرا:

- هذه أوهام. فالوجوه ليست عذبة. ولا توجد إصاءة داخلية وأخرى خارجية، وأن الأمر كله يتعلق بحب امرأة ما، وسوف يبقى الحب لفترة ثم يمض كما مضت الأيام السابقة. وكان خفيف العقل مصيبا في قوله، فالأسي لا يعرفه غير صاحبه

وعندما أتذكر الآن ما حدث، وأعود إلى أقوال أصدقائي، أحد واحدا منهم كان صريحا معي للغاية، وقاسيا معي قسوته على نفسه، فقد قال لي عدة مرات: - لا تصع اصعك تحت صرصر امرأة يا مينا وقال لي صديقي صديقي أيضا.

- هذه الفتاة لا تحبك. وإذا أحتك لن تتزوجك. وكنت أعارصه فينسم ويقول لي صاحكا، سرى. وهامي سوته قد تحققت.

وهامي قد سعت لتحقيق شيء ما.

وسألته رأيه في الاتصال بها بعد إعلان خطوتها، فحذرني من معة ذلك، وطلب مني الابتعاد عنها كلية، وسيان الأمر رومته

قلت له، ربما تخجل من فعلتها فأحادي في سخرية قاتلا:

- أنت واهم. لهن يذهب إلى السينما، ويتأثرن بفراق الطل، وتدمع أعينهن طويلا، ولكنهن عند الزواج يقررن شيئا آخر.

قلت له في سداحة متسما، وبعد الزواج؟

قال لي صاحكا

- يعملن أيضا شيئا آخر.

وصديقي علم النفس هو محال تخصصه، وهو سر بروده أيضا. وعندما كنت أسأله الرأي في مشكلة ما، كان يباحثني دائما برأي لا أتوقعه، ثم تثبت لي الأيام فيما بعد صحته. ولكنني كنت مدفوعا إليها، ففي ملمس قدميها أحس بعمومة الرحم. وكنت أطلب منها أن تحملني في داخلها وأن تجعلني أعشش في رأسها، فتقول لي، أجنون أنت؟!

فأقول لها، نعم.

والعين مرآة الجسد،

أرني هذا القول كثيرا دون جدوى. وعندما أرجع بذاكرتي إلى عدة سنوات مضت، أرى أن اتساع عينيها لم يكن هو سر اندفاعي نحوها، وأن رؤيتي لها كأيقونة لم تتم عد بداية تعارفنا، بل جاءت في فترة لاحقة، وبطريقة عفوية وبدون قصد مني. وأن سر إعجابي بها في البداية كان مرجعه جمال كتفيها. فقد كنت أحيطهما بيدي، وتسألني رأيي في النساء ذوات الصدر البارز، فأقول لها إنني لا أحب ضروع الأبقار، فتبتسم راضية. وعندما افترقنا في آخر لقاء لنا، ودعنتي دون أن تحدد في وجهي. وكانت تحمل لفافة كبيرة في يدها، وعندما طلبت حمل اللفافة عنها، رفضت.

والآن وبعد سنة كاملة، في مقدوري أن أعرف ماذا كانت تخفي في داخل اللفافة. فقد كانت تسير بحواري بينما هي تحمل في يدها فستان الزفاف، وهذا ماصر حت به لصديقة لها فيما بعد.

وقلت لسلامة، مالي قد أصبحت غنيا إلى هذا الحد.

فقال لي، دعها. فسوف تندم على فعلتها.

وحدثني طويلا عن شقة صغيرة في حلوان، دفع من أحل الحصول عليها كل ما يملكه. وسألته، هل تصلح هذه الشقة للزواج.

فقال لي، كلا.

وكنت قد فقدت الأمل في العثور على شقة مناسبة لي،

فاستمعت إليه، دون اهتمام.

وعندما سألته، هل العين مرآة الجسد؟

قال لي في إصرار، نعم.

وكان خائفا من الموت كعادته، وأخرج من جيبه فجأة عدة قصاصات من الصحف، وأخذ يقرأها. وكلها تتعلق بحوادث تصادم القطارات، في سيبيريا وكينيا وبوغوسلافيا والقاهرة.

وقرأت هذه القصاصات وصحكت. ونظرت في عيني، فوجدته خائفا. وقلت له، إن آلاف البشر يذهبون ويحيثون يوميا إلى حلوان بالقطارات فلم يصدقني.

وقلت له ونحن نختمسي البيرة، إن صديقي يرى أن بعض النساء يفضلن العحائر. فقال لي، إنه رجل أحمق، وزعم أن عيني صديقي تشبهان عيني السمك الميت في لوبهما وشكلهما. وقال لي أيضا، إن تلد الإحساس الذي يتمير به صديقي، يتمير به كل أهل قريته، فدون قرى الصعيد بأكمله، تتميز رجال هذه القرية ببلادة الحس، ونساؤهم يتمتعن بحرية قل أن تتمتع بها امرأة في صعيد مصر.

ووافقته على رأيه. وقلت لنفسني حقيقة: العين مرآة الجسد، ففي عيني جحوظ يشبه جحوظ عيني السمك الميت، وعندما يتكلم يتكلم في رتابة.

وعندما أعود الآن إلى أوراق. وأتذكر الطريقة التي حدثني بها صديقي عن حماقاتي وطيشي، أدرك ما حدث. ففي ذات صباح وجد صديقي منتحرا في عرفته.

العين العاشقة

أجيال الفن التصويري الحديث في مصر

القاهرة ١٩٧٦ (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

مدعم عبرات ذاتية لا تقلل شيئا مما انتهت إليه هذه الصفحات من آراء تقييمية بصدد هؤلاء المصورين السبعة ومكانتهم الوطيدة في حركتنا الفنية المعاصرة.

لا يضع الدكتور نعيم عطية أمام القارئ بحثا أكاديميا في فن التصوير المصري المعاصر، وإنما يقدم فصولا روائية عن قصة هذا الفن وعن حياة بعض «إبطاله»، فتأهيل الفن الحديث من اللاشيء تقريبا لا يخلو من لحة البطولة. وعموما يعرفنا المؤلف بهؤلاء الفنانين من خلال أساليبهم ومراحل تطورهم ومن خلال حياتهم وكتاباتهم وحوارهم معهم. طريق راغب عياد هو طريق اكتشاف «الحياة الشعبية»، فراغب عياد هو «سيد درويش التصوير المصري الحديث» وهو في رأي المؤلف «أول التعبيريين» في مصر. على أن استخدام المؤلف لمفهوم «التعبيرية» يعوزه الوضوح والتحديد، فهو يقول: «وحتى يدرك القارئ العادي قيمة التعبيرية وأهميتها التاريخية يكفي أن يعرف أن «التعبيرية» قد انطوت على «شحنة انسانية أكبر» من مجرد الأكاديمية والانطباعية... فهي أولت المضمون اهتماما أكبر من الصنعة والشكل... وازدادت التصاقا بأحوال الحياة اليومية مؤثرة إياها على تحرير الصالونات المطرز وعلى بروتوكولات الحاشية ومراسمها...» (ص ٢٠) ثم يقول في مكان آخر: «فالتعبيرية بحسب مفهومها اعلاء لدوافع الاحساس والفكر على املاءات الشكل... بحيث يكون الفنان الحق هو من يكون لديه

يقول المؤلف في المقدمة: «إن الكلمة التي تكتب عن الفن التشكيلي ذات أثر فعال في ذبوع هذا الفن وعلى مسار حركته أيضا»، فالفن التشكيلي يحتاج أيضا الى الكلمة التي ترفعه الى مستوى الوعي العام، وتجعله جزءا من الحركة الثقافية والفكرية عامة. ويمكن أن نضيف: في البداية كان العمل الفني، ثم كانت «العين العاشقة». فالعمل الفني يوجد القدرة على تذوق الفن ويوجد الحاجة الى الجماليات، كما أن القدرة على التذوق و«العين العاشقة» تفتحان بدورهما المجال أمام الخلق الفني والإنتاج لاشباع هذه الحاجات. بمعنى آخر أن التذوق ليس فقط من باب «الاستهلاك» أو المتعة السلية وإنما أيضا من أسباب الإبداع، ومقدار حظ الفن من الاستيعاب هو جزء لا يتجزأ من تاريخ الفن. ولا شك أن الفنون التشكيلية بحاجة الى الدبوع والى الكلمة التي تعبر عنها وتقربها الى الفهم.

يقدم الدكتور نعيم عطية سبعة من الرسامين المصريين يمثلون «أجيال» الفن التصويري المعاصر في مصر، وهؤلاء هم: راغب عياد (من مواليد ١٨٩٣)، وسيف وانلي (من مواليد ١٩٠٨)، وفؤاد كامل (١٩١٩ - ١٩٧٣)، وصلاح طاهر (من مواليد ١٩١٢)، وحامد ندا (من مواليد ١٩٢٤) وجاذبية سري، ومصطفى احمد (من مواليد ١٩٣٠). ويقول المؤلف عن اختياره هؤلاء الفنانين: «انه اختيار موضوعي ولا شك، ولكنه أيضا

شيء يعنل في أعماقه يريد أن يقوله . . . صبيحة . . .
 صبيحة . . . احتجاج» (ص ٢٥) ويلمس الكاتب في
 الواقع في جميع هذه العبارات ملاح من «التعبيرية»،
 ولكن من العسير أن نصف التعبيرية على وجه العموم
 بأنها «ازدادت التصاقا بأحوال الحياة اليومية»، والاصح
 أن رافدا منها انصف بالرديكالية في رغبته في التغيير
 وفي إعادة تشكيل الواقع، في حين نرى رافدا آخر ينسحب
 الى الداخل، الى عالم العقل والنفس والروح ملتصقا
 هناك النجاة والمعنى، على أن ما يجمع بين هذين
 الرافدين وما يميز التعبيرية عامة هو فورة التعبير واندفاعه
 الى أقصى درجات التكثيف والتضخيم، ومن ثم كان
 الشكل عرضة للتفجير، ولكن مشكلة التعبيرية اننا
 نصادفها في صورة مختلطة متفاوتة، وعليها أن نحدد
 صورتها ومضمونها باستمرار، خاصة وانها - لاسباب
 تراثية وحضارية ووجدانية - قد التقت بميول الكثير من
 الأدباء والفنانين في العالم العربي.

أما الفنان السكندري الشهير سيف وائل فنعرف عليه
 من خلال قصة حياته كما صورها الروائي مبر عامر في
 روايته «عناق الأرق والأخضر»، ومن خلال رحلته بين
 مختلف أساليب الفن المعاصر. «ان سيف وائل بلا
 شك واحد من رواد «المعاصرة» في فناء المصري»،
 تنقل بين المدارس الفنية المختلفة دون أن يعقد شخصيته
 وذاتيته، فهو كجميع رواد «المعاصرة» في العالم العربي
 لا يكاد يتوقف عند «تجربة» من التجارب (مثله في ذلك
 مثل توفيق الحكيم أو حسين فوزي).

في شخصية فؤاد كامل نصادف حقبة كاملة من تاريخ مصر
 نموج بالقلق والتطلع الى آفاق الحرية والبحث عن الشخصية
 الذاتية في هذا العالم الحديث. الفن عند فؤاد كامل
 «هو عملية خلق متميزة عن العالم المرنى في ذاته» (ص
 ٥٥) فنحن ازاء فنان يبحث عن المجهول والمطلق
 واللاتهائي، وطريقه هو طريق الحدس والمعاصرة الداخلية.
 ووسيلته التجريد الدرامي والانفعال والتلقائية في التعبير.

الفصل الرابع عن صلاح طاهر، وهنا نصادف امتع واغنى
 صفحات الكتاب في حديث المؤلف مع صلاح طاهر
 (ص ١٠٠ - ١١٨). إن كلمات الفنان لا تلقى الضوء على
 فنه التحريدي التشكيلي الموسيقي فحسب وإنما أيضا على
 فن الرسم الحديث وعلى منبع هذا الفن كحاجة أولية،
 حسية وروحية في نفس الوقت (يقول صلاح طاهر:
 «اني أشعر أثناء التصوير بحاجة ملحة الى التحرر
 الجسماني لإد تعطيني عملية التصوير شعورا كاملا بالانطلاق
 والتحرر من جميع القيود غير الفنية حتى أفرغ الى املاءات
 الحس الفني، واني أشعر بالتصوير كضرورة دافعة للحياة
 . . . »).

الفصل الخامس عن «الموضوع الشعبي» في الفن
 المصري الحديث كما صورته حامد ندا، والسادس عن
 «الالتزام الاجتماعي» في لوحات جادبية سري، والسابع
 والأخير عن رحلة الفنان مصطفى محمد الى عالم
 «الشموس المطفئة» والى تصوير الإنسان «الباحث»
 و«العامل» في عزلته الكونية وفي تساؤلاته اللانهائية وفي تأزمه
 الشامل وبشكل ما يصور هذا الانتقال من «الموضوع
 الشعبي» الى «الالتزام الاجتماعي» ثم الى «الإنسان
 في قة تأزمه الشامل» تراكما تاريخيا وحضاريا ومسييا.
 يعتبر حامد ندا من رواد «الموضوع الشعبي»، وكان له
 أثر واضح على حيل الفنانين الذين اتجهوا الى اكتشاف
 «البشة الشعبية». ولكن حامد ندا لا يسجل هذه البشة،
 وإنما «يفرغها» أو يراها في عرابتها، سواء عن طريق
 تشكيلها في أوصاع سكونية ثابتة أو بواسطة تحويلها
 إلى علاقات اسبابية فيها الكثير من الشاعرية،
 وتراوح بين التعبيرية والرمزية. وفي لوحاته إشارات أو
 إشعارات من الفن الفرعوي والفن الزنجي.

اتجهت جارية سري أيضا وجهة شعبيه، ولكن الموضوع
 الشعبي في لوحاتها - على خلاف حامد ندا في مراحلها
 المتقدمة - ليس مجرد مادة تشكيلية تعبيرية، وإنما يطوي
 مضمونها اجتماعيا فيه الكثير من الحركة والحماس، وأحيانا فيه



راعب عياد ، قهوة و اسوان ، ريت على قماش ، ١٩٣٣ ، متحف الفن الحديث
بالدقي ، تصوير صحفي الشاروبي

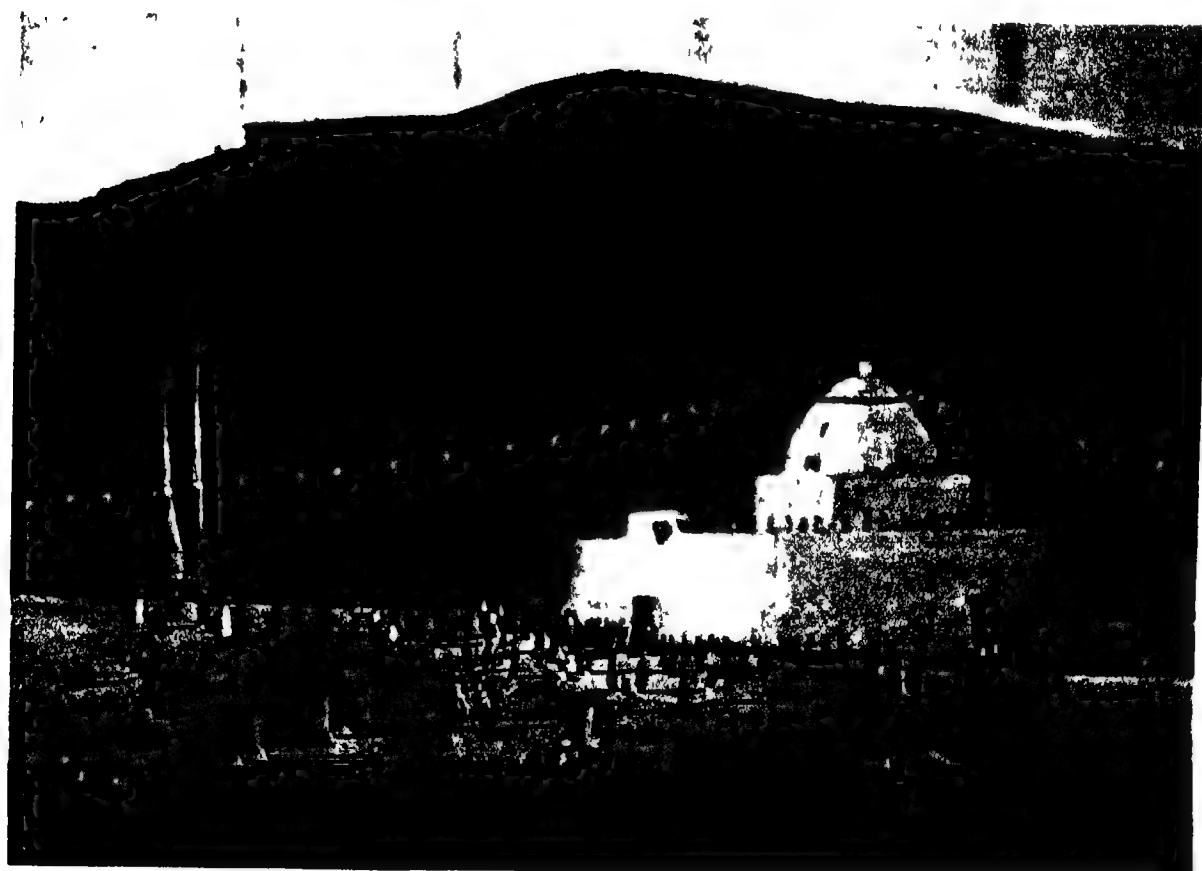
جزء من التراث ، قد يقف هذا التراث عند حدود بعينها وقد يتشكل ويتطور بتراكم الخبرات والمواجهات الجديدة. أما مصطفى أحمد فإنه ينتقل بنا إلى عالم شبحي ضبابي ، يتركب من تكوينات وكتل غامضة ومن شخص و مجموعات محجة. وهو عالم شديد الإيحاء ، ويتميز بألوانه القائمة والشاحبة. ويبدو وكأن التجريد في لوح مصطفى أحمد يجرّد الإنسان من زمنه التاريخي ويتركه في « شجته الأبدى » (ص ١٧٩).

بعد هذه الفصول مع « العين العاشقة » ، نكون قد تعرفنا على جانب هام من التاريخ الاجتماعي المصري الحديث ، ويكون قد ارددنا دربة على الرؤية.

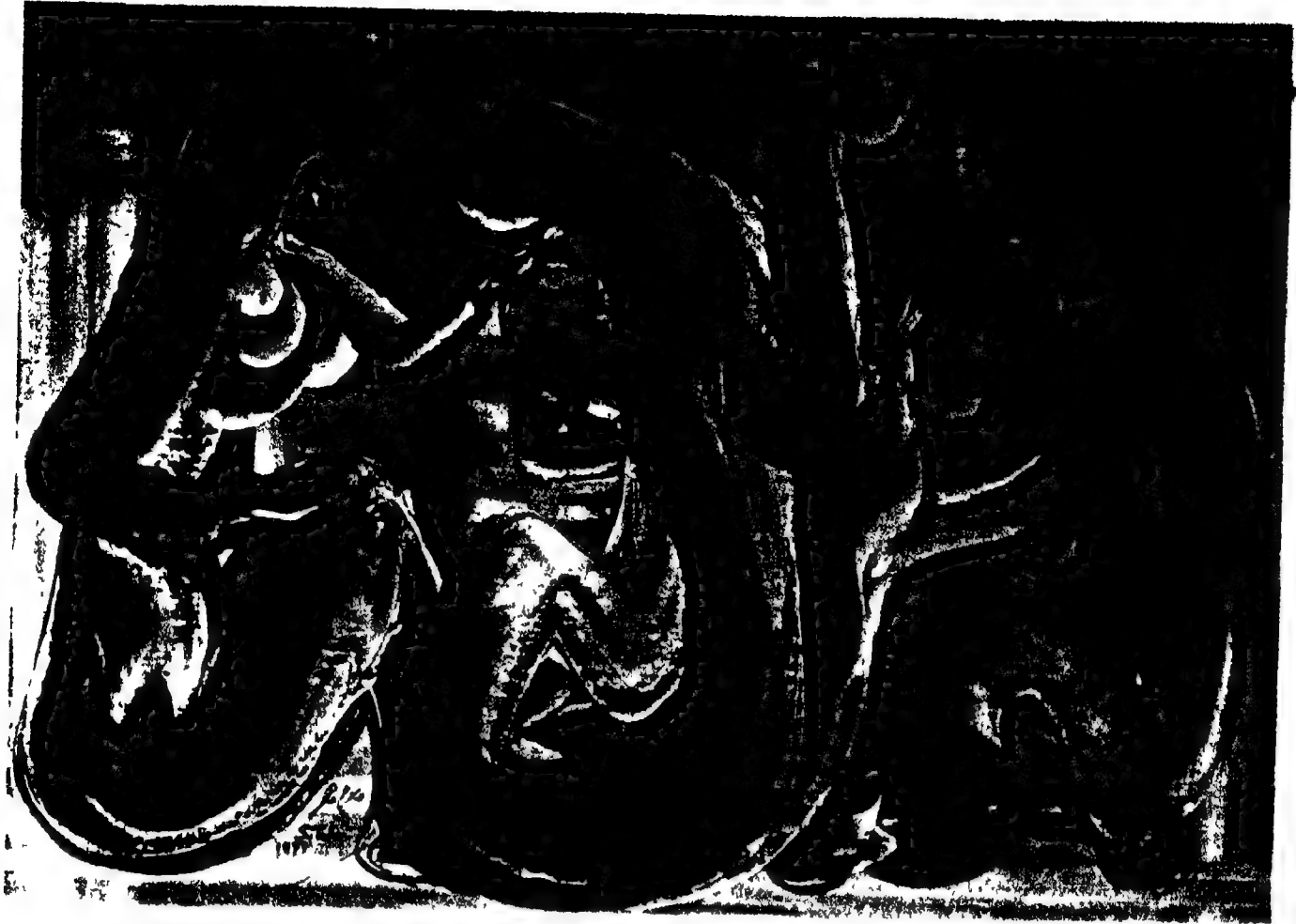
الكثير من الإصرار والضراوة والعنف. وفي مراحل تالية (في مرحلة « البيوت » و « المدينة ») يتخلص هذا الانفعال الاجتماعي من ملامحه المباشرة ، ويرتفع إلى التعبير عن الإحساس « بالهلوع من حياة المدينة الاسفلتية » (ص ١٦٦). وفي قمة هذا التأرم الشامل ، تكتشف حادية سري أيضا المنظر الطبيعي. وترجع الفنانة اكتشافها الطبيعة (كما نرى في لوحها التي تصور الصحراء والجبال والبحر الأحمر) إلى رحلة قامت بها عام ١٩٦٥ إلى كاليفورنيا. ونقول إنها « لم تشعر بالطبيعة إلا منذ رحلتها تلك. فقد كانت من قبل مشدودة البصر إلى الناس في بلادها » (ص ١٥٨) فالرؤية الحسية لها أيضا شروطها ، بل إن الرؤية وأبعادها هي



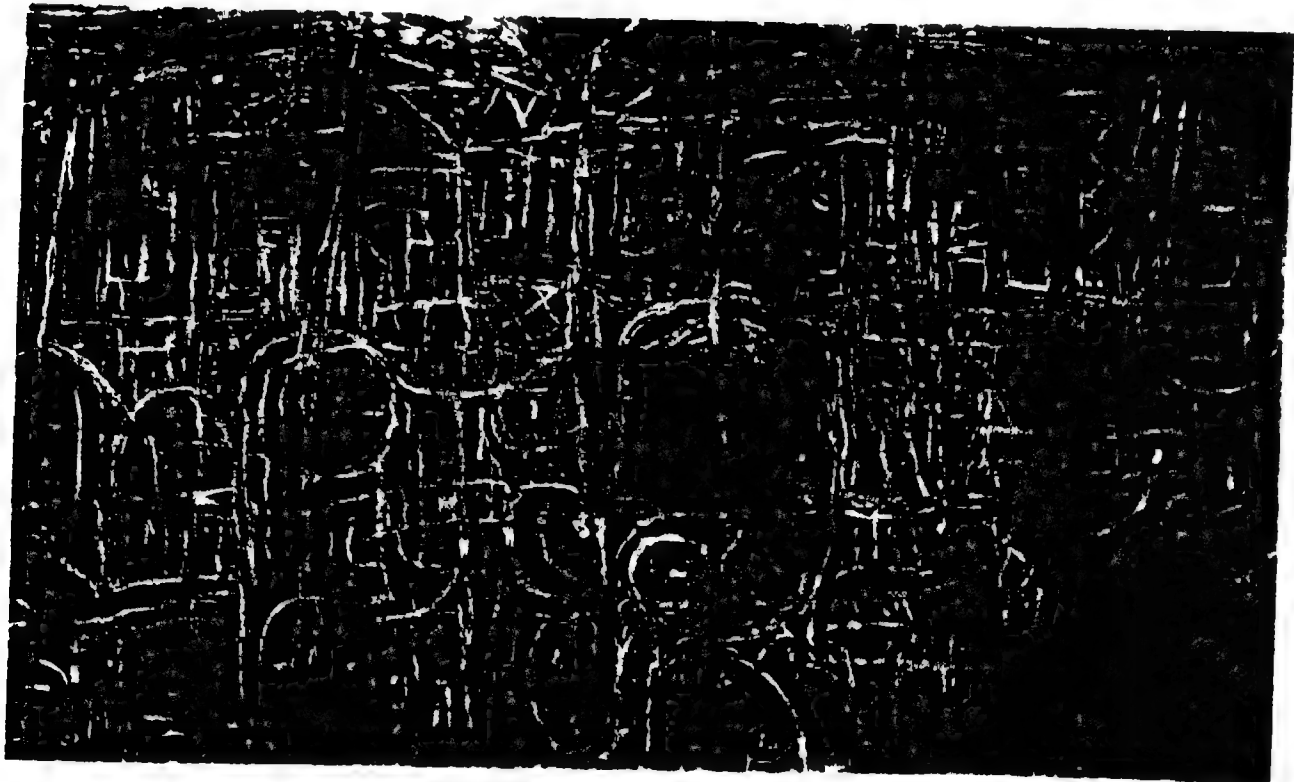
راغب عياد . رقص الحيل ، احجار ملونة على ورق ، ١٩٦٥ . تصوير صهي الشاروي



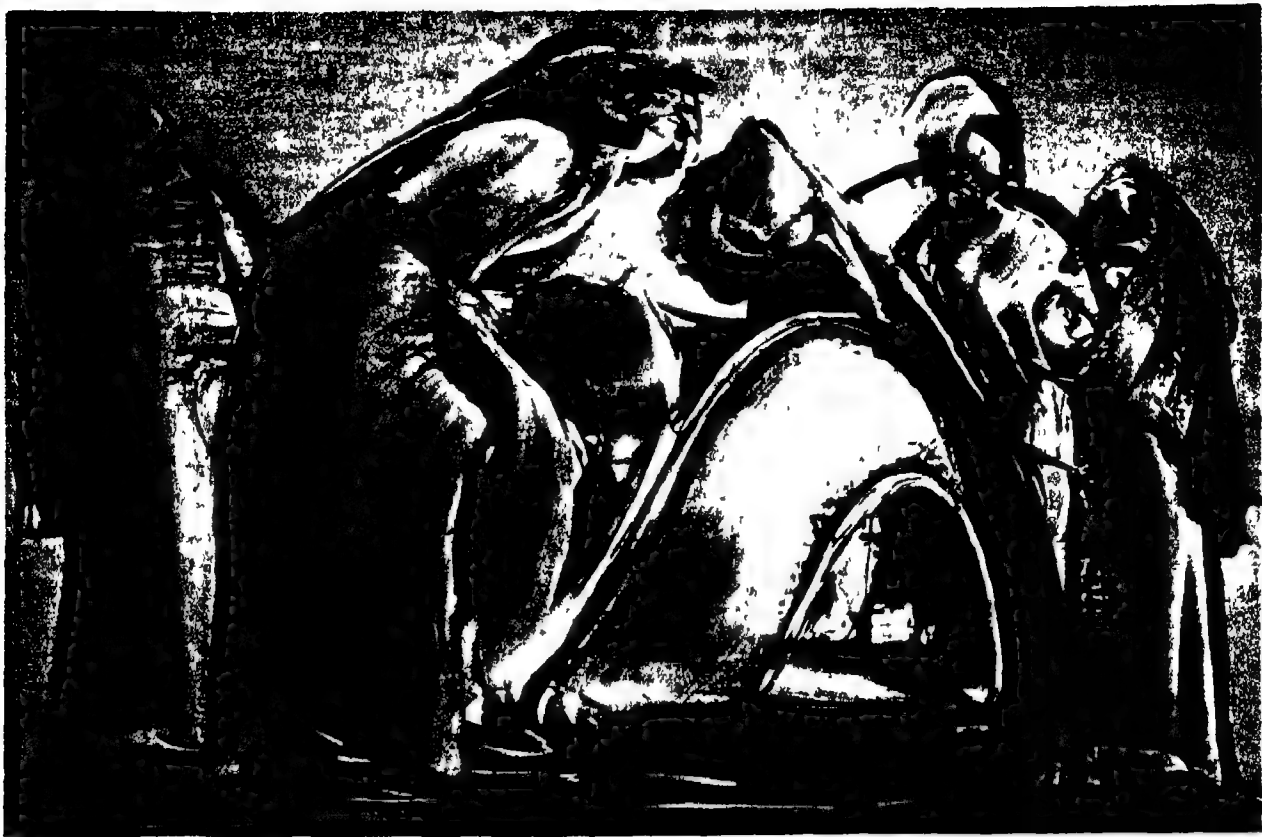
سيف وانلي . النوبة القديمة . مولد سيدي الحر ، ريت على قماش . تصوير
صهي الشاروي



صلاح طاهر ، الجماعه



جلال سري ، من مرحله البيوت



صلاح طاهر ، القيلة ، ١٩٦٤ ، متحف الفن الحديث بالقاهرة



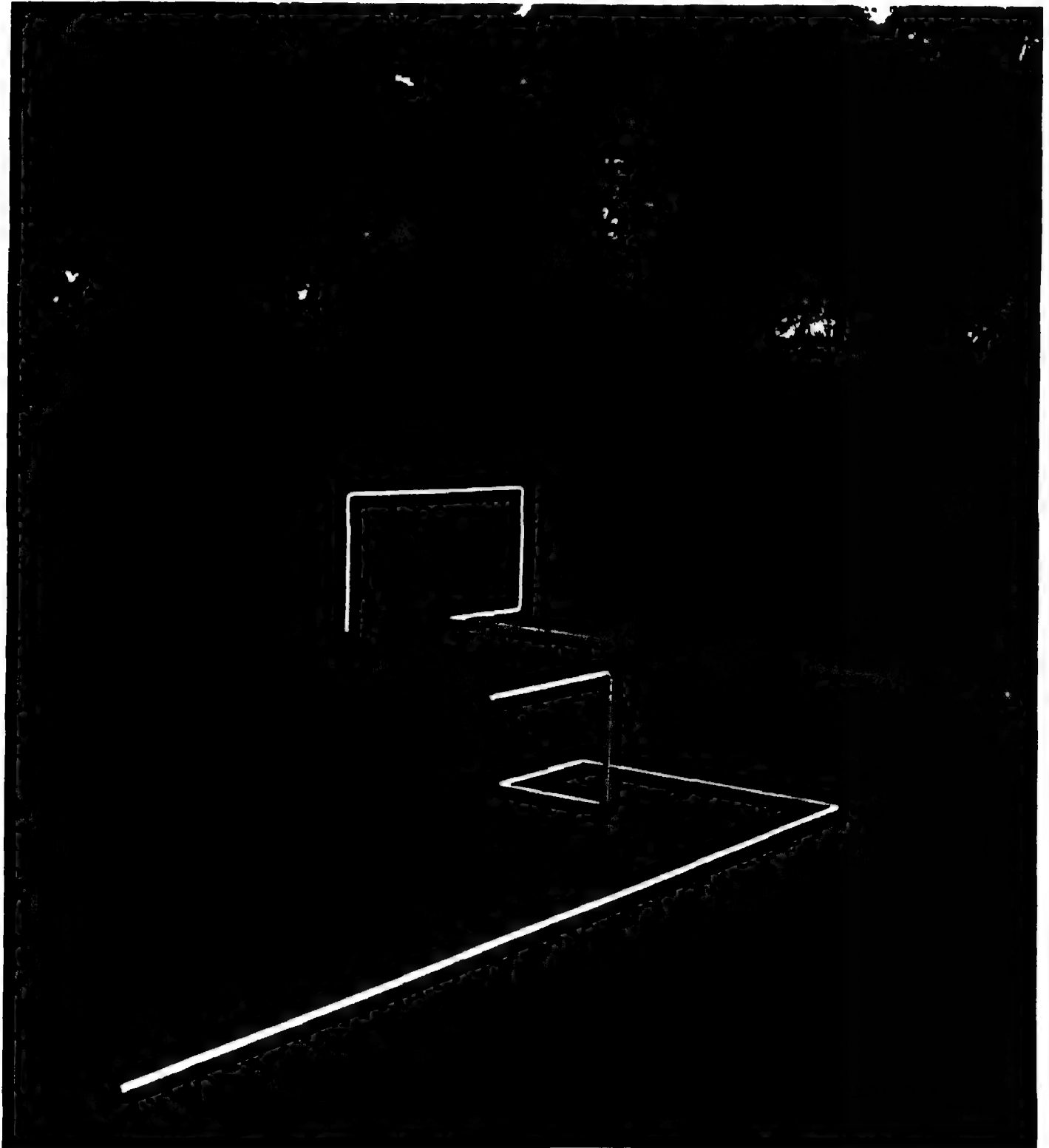
حامد ندا ، «وحماها الغزلان» ، ١٩٧٤

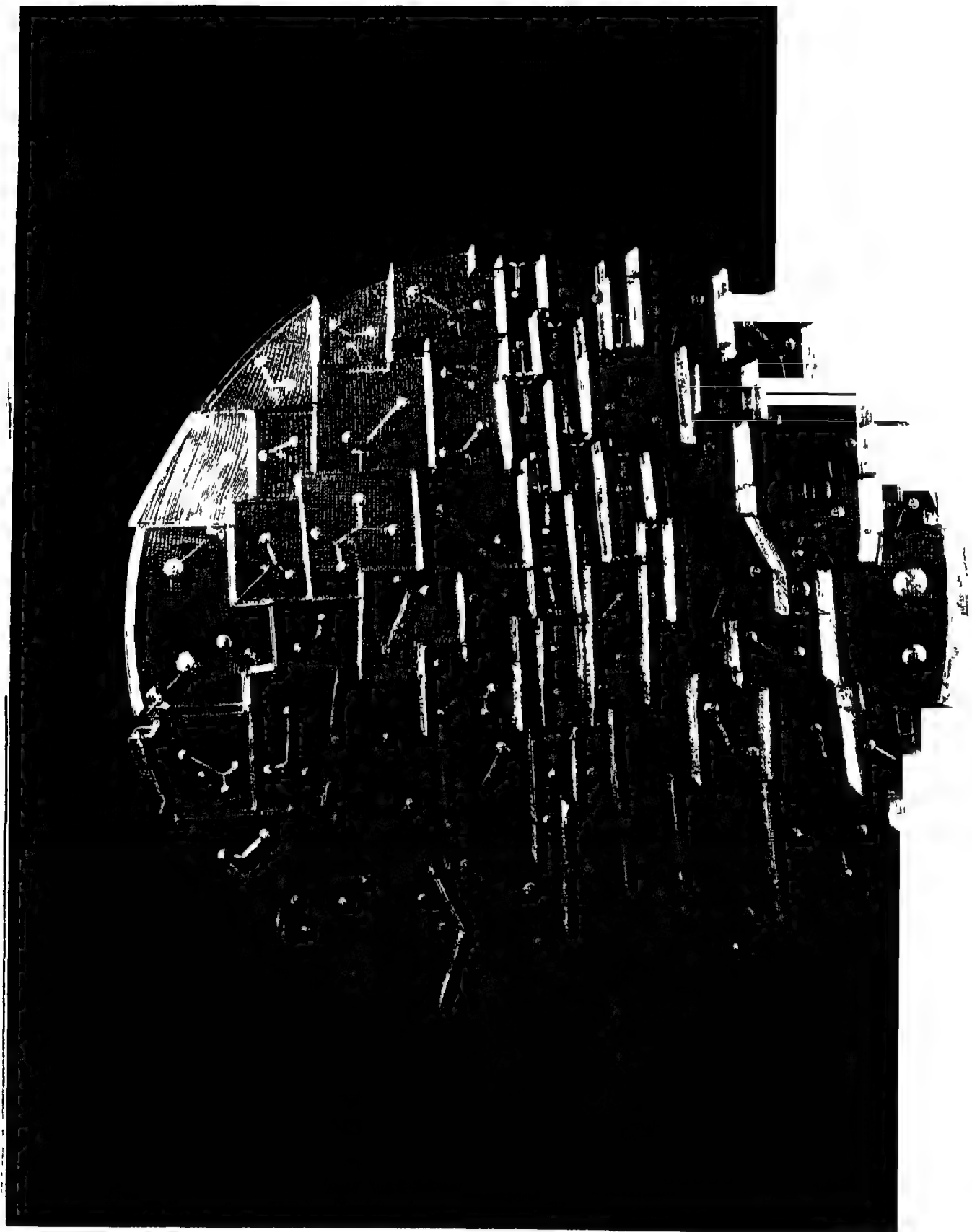




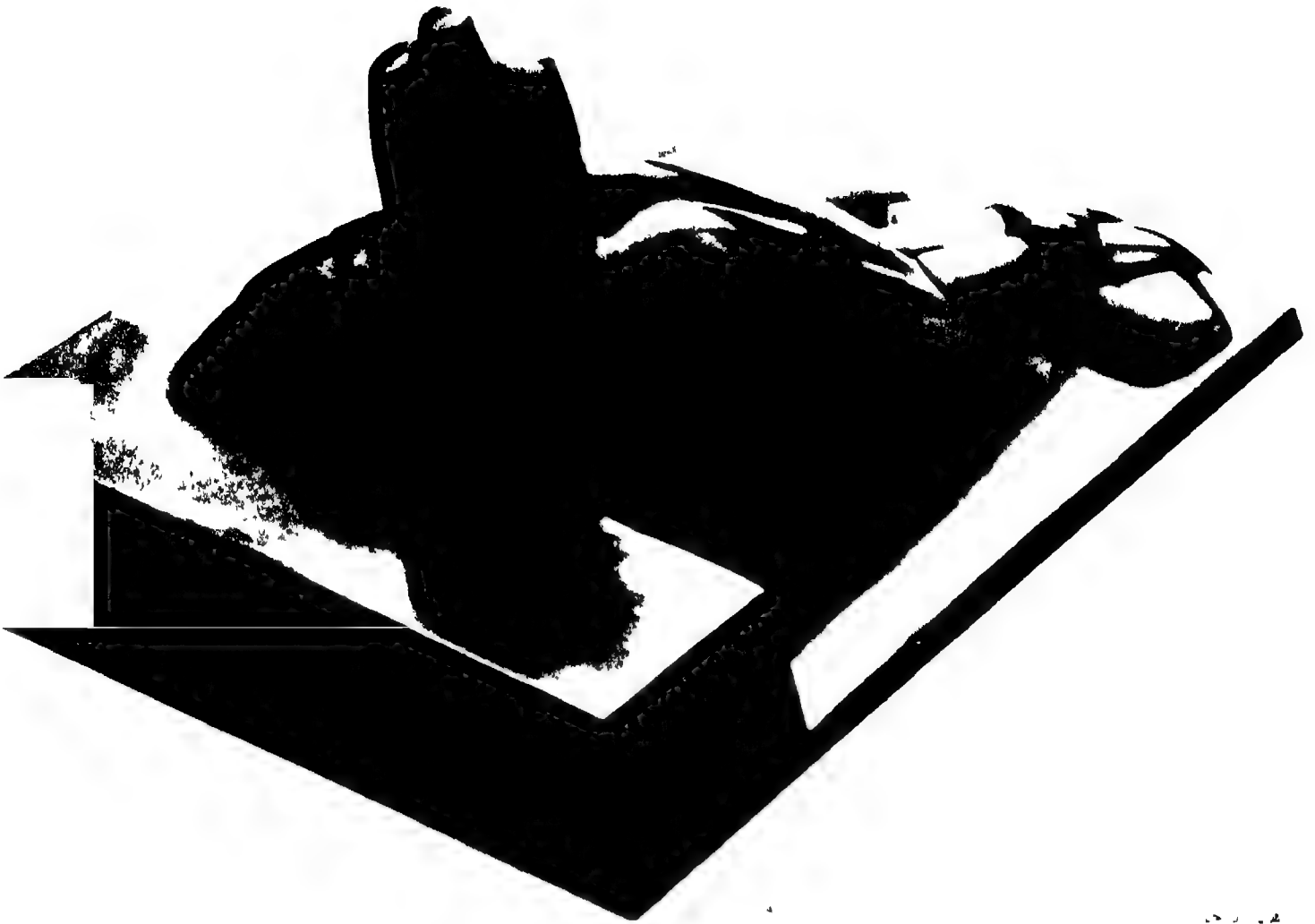
فن النحت الألماني المعاصر

جنتر هیزه ، نوربرت کریکه ، هانز ناجل ، ماتشینسکی دیننجهوف ،
رینر کریستر ، هده بیل ، بول دیرکس ، مارینه لودیکه





حسره ١٠٠٠ العالم ١٩٧٨

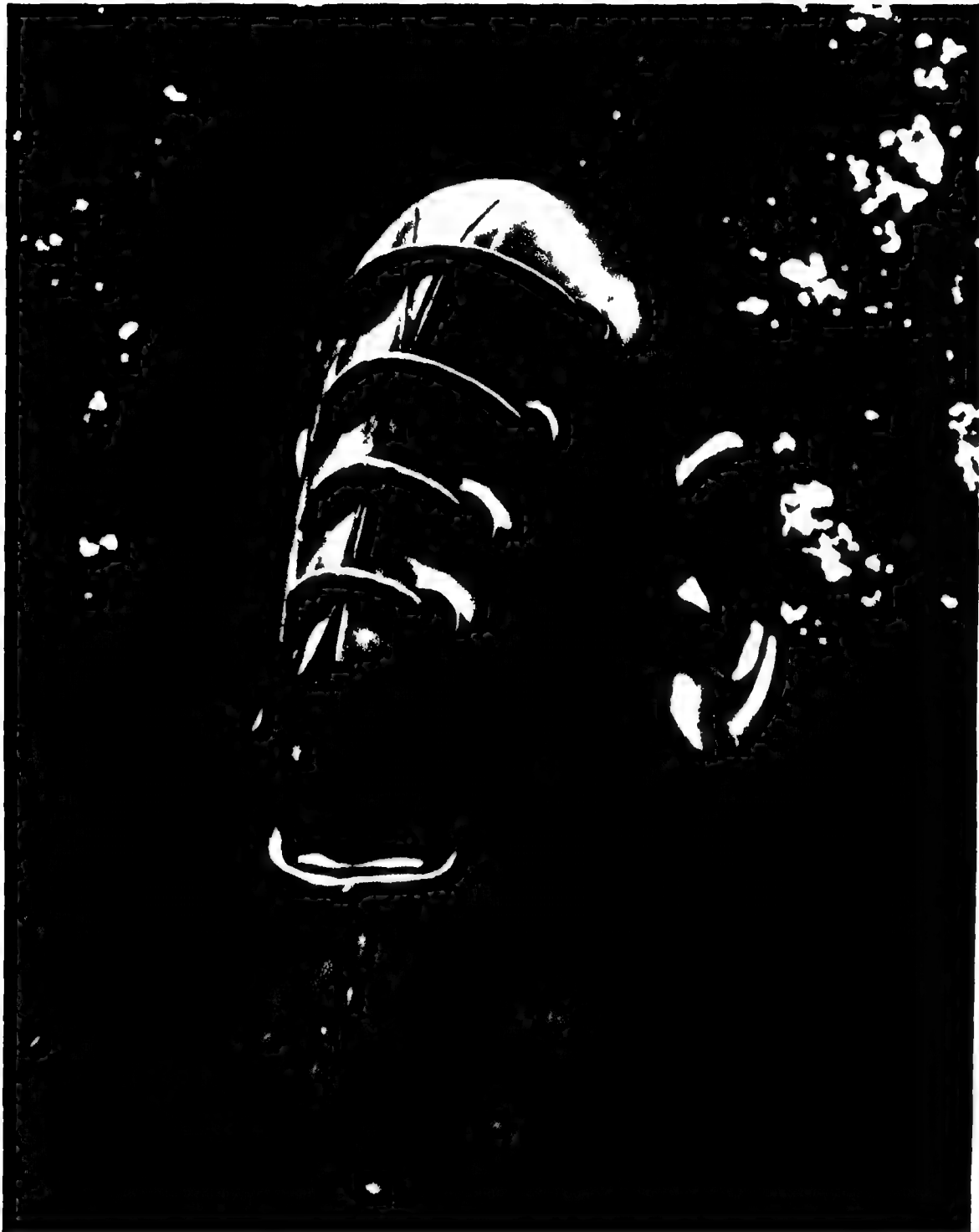


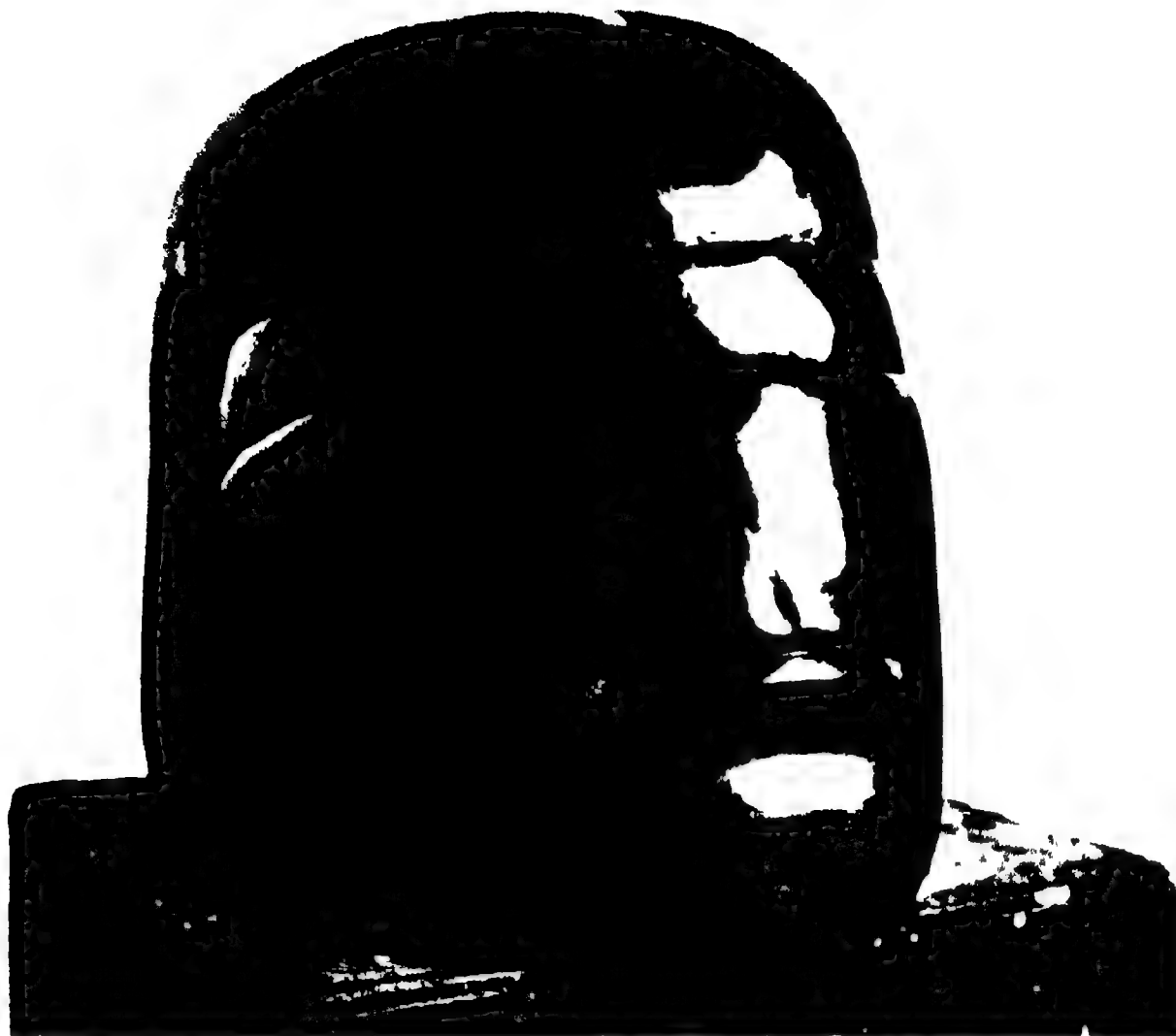
هنر در خانه



در ششگوشه سحرپوف - ۹۹







هدهد نریل ۹۷۲





مارسه لودیکه ۱۹۶۷



1. *Conical hat with a pattern of swirling, paisley-like motifs.*

2. *Conical hat with a pattern of vertical stripes.*



3. *Conical hat with a pattern of stylized, leaf-like or feather-like motifs.*

4. *Conical hat with a pattern of large, dark, vertical stripes.*



هذه هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .
التي هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .

التي هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .
التي هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .



هذه هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .
التي هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .

هذه هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .
التي هي صورة واحدة من الصور التي تظهر في هذا الكتاب .

»Gedichte aus Deutschland, ein türkisches Märchen«

Aus dem Türkischen von Gisela Kraft · Claassen Verlag, Düsseldorf 1978

*Aras, jeden Abend kommst du so
wie eine müde Pappel
von der Arbeit.
Deine hängenden Bartzipfel
zwei Untergrundkämpfer
in stummer Revolution.*

*Du Reicher von gestern,
dem seine Piratenschiffe
abhanden kamen,
du Dichter,
ich schau dir aufs Maul
und schreibe ...*

Rehabilitation

*Wenn ich in der Nacht nicht schlafen kann,
wenn Straßenlaternen, weißglühende Schmetterlinge,
in meinem Zimmer durcheinanderfliegen wie schlechte Gedichtzeilen,
wenn tags zwar weder Wolken am Himmel waren
noch der Typ in der Pizzeria, der die Kellner herumkommandiert,
mich nervös gemacht hat,
wenn der Herr Bundeskanzler mich aufsuchte, mit ungekämmten Haaren,
mir die Hand schüttelte und ich ihm meine Krawatte lieh,
wenn wir uns zusammen der Kamera stellten,
wenn ich von Langeweile getrieben die Stellung wechselte,
wenn ich – verdammte Finsternis – mein Zimmer nahm, wegtrug
und am Ufer eines sonnigen Tages aufstellte,
wenn ein Spion in geheimer Sache vor mir auf den Knien lag,
Grund und Ausgeburts allen Übels,
der mir die Listen gewisser Leute aushändigte
mit Decknamen, versteht sich,
und mir anheimgab, Rache zu nehmen,
wenn ich ihm verzieh, die anderen aber
mit einem Gedicht ans Licht der Geschichte zog und beschimpfte,
wenn alles das in kindlicher Weise erledigt ist
und auch für einen solchen Tag schließlich der Abend kommt,
wenn ich, wie ich sagte, nicht schlafen kann:
dann setze ich mich, zerreiße, was ich jemals geschrieben habe
und spreche*

mich

und auch meinen Tag

frei.

Teufelsberg im Jahre 2039 (für Helma Sanders)

*Dieser Hügel bleibt.
Die Sträucher ringsum
werden vielleicht wuchern, vielleicht
vertrocknen sie alle,
auch wenn es ein nackter Hang wäre,
er bleibt.
Diese zerbrochenen Teller,
Glasscherben mit Kalkrändern, Emaillestücke
und Spinnennetzantennen werden die Funde
neugieriger Wissenschaftler sein,
Überreste aus der Berliner Leidensgeschichte
im 20. Jahrhundert.*

*Auch die Ideen,
Auskünfte,
Wörter meiner Gedichte,
auch sie.*

*Im Jahre 2039 werde ich 100 sein.
Dort, wo im Namen des Staatsmonopols die Technik
den Menschen vernichtete,
ein wenig still, ein wenig alt, ein wenig verwundert,
werde ich sein,
über mir ein paar dürre Zweige
und Sand, den eine liebe
Hand warf.*

مراجعات الكتب

Kultur der Nationen. Geistige Länderkunde Iran Persien von Christoph von Imhoff. Illustriert Glock und Lutz Verlag, Heroldsberg, 1977

« حضارة الأمم » ، « في الطبوغرافية الثقافية » ، « إيران » تحت هذا العنوان يجب أن نقرأ الكتاب التالي ، فهو لا يدرس الحضارة الفارسية بالمعنى البسيط وإنما يدرس حضارة فارس في إطار الحضارات الكبرى . ويقول المؤلف في المقدمة :

« تقدم مؤلفات التاريخ الأوروبي الحضارة الإغريقية والرومانية القديمة على أنها المصدر الرئيسي لماضيها . وتعتبر الأساس الذي قامت عليه حضارتنا الغربية . ومع بداية القرن التاسع عشر ، بعد أن بدأ المغامرون والباحثون والعلماء وغيرهم كشف النقاب عن إيران وعن الشرق الأدنى ، تغيرت صورة التاريخ الأوروبي ، على أن هذا التغير قد اقتصر طويلا على مؤرخي الفن والحضارة . ومنذ بداية القرن العشرين نعلم جيدا أن إيران والحضارات المجاورة السابقة قد ساهمت مساهمة كبيرة في صياغة صورة عالمنا الحاضر ، ولكن هذه المعرفة تحدد طريقها ببطء شديد إلى كتب التاريخ وإلى الكتب المدرسية » .

وهدف المؤلف هو تصحيح الصورة الخاطئة التي صاغت الوعي الزائفي والتاريخي في الغرب طويلا . ففهم الذات يحتاج إلى فهم الغير والبحث عن نقط اللقاء ونقط الاختلاف ، ثم النظر إلى التاريخ في مجراه المتغير . وكتاب (إيمهوف) مصاغ بحيث يوجه القارئ الأوروبي إلى استيعاب المادة التي يقدمها وتكوين حكمه فيها بالنظر إلى علاقتها بالماضي الذاتي وبالحاضر .

Werner Loges, Turkmenische Teppiche F Bruckmann Verlag, Munchen, 1978

« السجاد التركماني » - يمتاز السجاد التركماني بتعدد مصادره الفنية ، فمن مصادره مناطق الصحارى والبراري في وسط آسيا والساحل الشرقي لبحيرة قروين وواحات التركمان والقرى المظلة على سهر اموداريا وأيضا مساحات حمال همدكوش . ولا توجد حتى الآن دراسة متكاملة عن هذا السجاد ، بل وما يلفت النظر أنه لم يحط باهتمام كبار الباحثين في هذا المجال مثل فيلهلم فون بوديه ، وكورت اردمان ، وارست كوبل . وليس هناك ما يبرر هذا الإهمال ، ربما غير قلة عدد منتجي هذا السجاد .

وليس هناك صعوبات في التعرف على هذا السجاد التركماني ، فرخاوة وألوانه وأسلوبه الفني تشير بوضوح إلى مصدره ، وعامة تمتاز نمادجه برسومها المتعددة ورخاؤها الفنية .

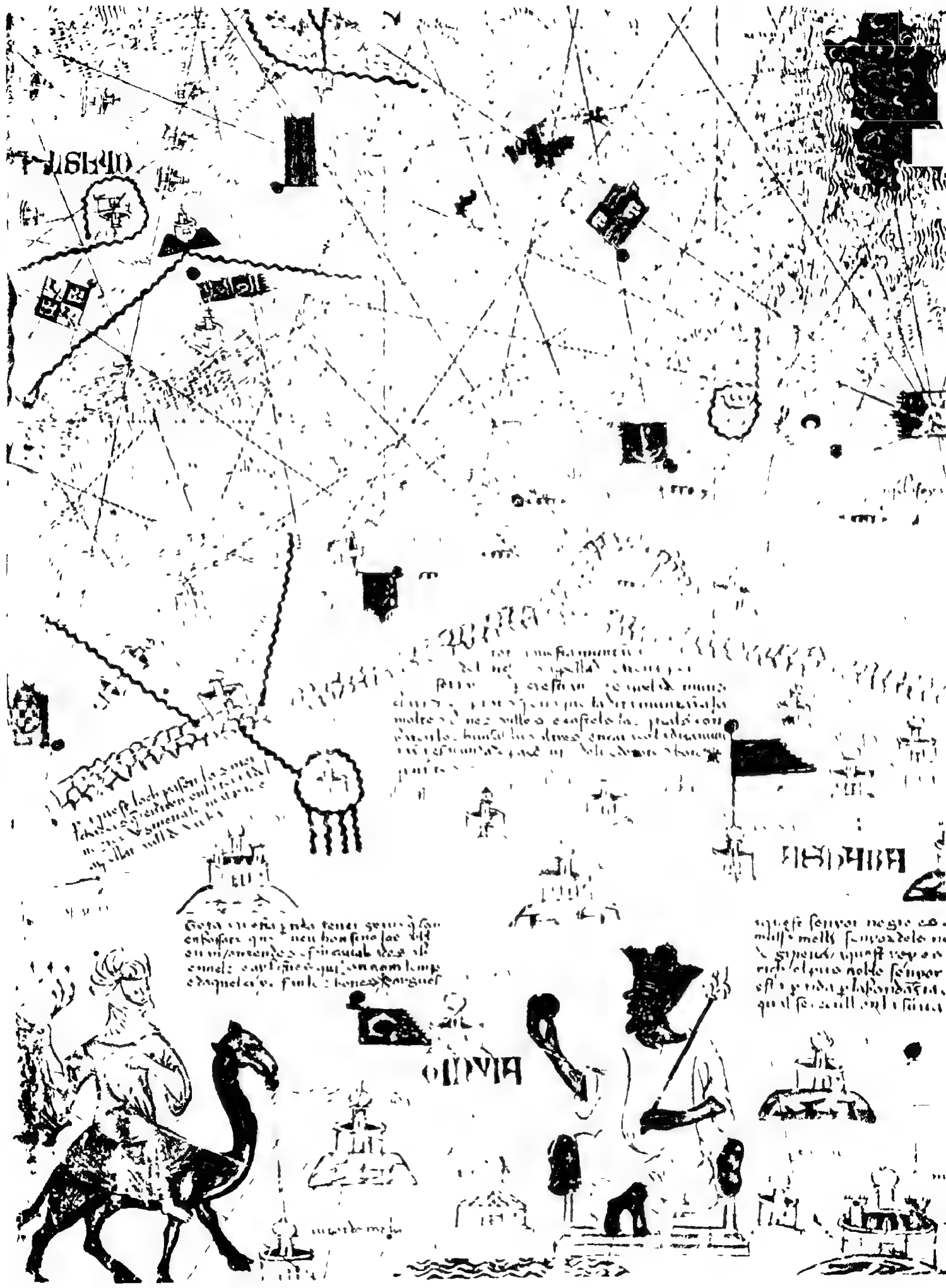
والجلد الحالي يغطي هذا النقص ، ويمثل مرجعا لا غنى عنه للهواة والدارسين

صور الصفحات ٩٠ و ٩١ و ٩٤ و ٩٥ لأحرام من «أطلس العالم القشتالي» (سنة إلى منطقة قشتالة باساليا) الذي وضع عام ١٣٧٥ . وتصور هذه اللوح بعض بواحي أوروبا (حتى بريطانيا) وشمال أفريقيا والشرق . وقد أصدر هذا الأطلس من حديد الأستاذ جورجس حروس حان عام ١٩٧٨ بدار نشر اورر حراف بريوج ، مروداً تعليق وشروح ، وثمن السعة العادية ١٣٨٠ فرنك سويسري ، والسعة المعلقة بالجلد ١٥٦ فرنك سويسري . وعدد نسخ هذه الطبعة ٧٩ نسخة

لإعادة نشر الأطلس استخدمت السعة الأصلية الوحيدة المحفوظة بالمكتبة الوطنية باريس . وهذا الأصل في حالة سيئة . ولا يسمح لرواد المكتبة بالاطلاع عليه

ويمكن من خلال «المرشد» الملحق بالأطلس أن نتعرف على نحو ٢٣٠٠ مكان على الأطلس . وستطيع أن تتبين من الأطلس الكثير من المعلومات الخاصة بعلم الفلك والملاحة

ويعتبر هذا الأطلس وثيقة عظيمة تبين الصلات القديمة وطرق الاتصال بين الشرق والغرب في القرن الرابع عشر



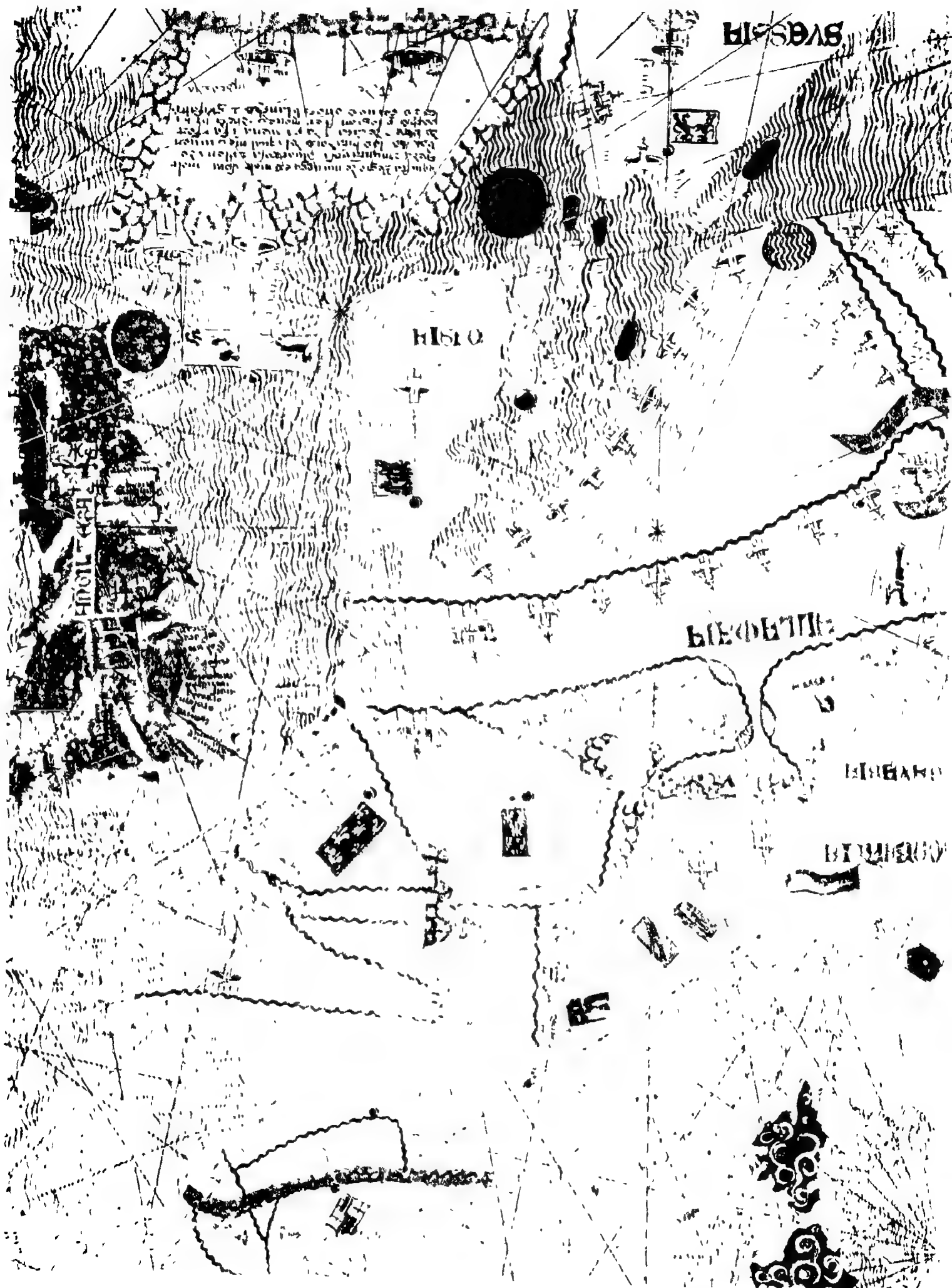
Per aquest lloch passen la 2a mar
falsada e fent don en el riu del
m. riu e fent don en el riu e
y el lloch del riu e

Per aquest lloch passen la 2a mar
falsada e fent don en el riu del
m. riu e fent don en el riu e
y el lloch del riu e

Gota en el riu e no tenen senyal
en el riu e no tenen senyal
en el riu e no tenen senyal
en el riu e no tenen senyal

Per aquest lloch passen la 2a mar
falsada e fent don en el riu del
m. riu e fent don en el riu e
y el lloch del riu e

PER



ويشكل الجزء الثاني من الكتاب مرجعا متكاملًا عن إيران، وهو بعنوان «بيانات وتواريخ عن إيران». هكذا فنحن أمام مدخل تاريخي ومعجم علمي، وطابع الكتاب عامة هو النظرة التاريخية السابقة، لا مجرد تقديم بيانات سطحية كذلك التي ألفناها أخيراً في كتب الإرشاد السياحي التي تغمر الأسواق.

Roland Rainer, Anonymes Bauen im Iran. Stadtplanungsabteilung der N.I.S.C. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1977

«الأبنية المجهولة الأصل في إيران» - أشرف على هذا الكتاب رولاند رينر الأستاذ بأكاديمية الفنون بفيينا، وقد سبق وأخرج مؤلفاً مماثلاً عن العمائر المجهولة الأصل في «شمال البورجند». وبديهي أن الجوانب الجمالية والفنية هي محور الجاذبية في هذه الأبنية. وقد ساهم عدد من تلاميذ الأستاذ رينر السابقين في التحضير لهذا المؤلف بثلاث لغات: الفارسية والألمانية والإنجليزية. ويحوي المجلد ١١٦ صورة ملونة و١٢٦ صورة أبيض أسود. وقد قام «الاتحاد الوطني الإيراني لصناعة الصلب» بتقديم العون المادي لهذا المشروع.

Henri Stierlin, Isfahan Spiegel des Paradieses Vorwort von Henry Corbin Atlantis Verlag, Zürich, 1977

«أصفهان، مرآة الجنة» عنوان هذا الكتاب، وهو مؤلف شامل عن أصفهان، التي ازدهرت قبل نهاية القرن السادس عشر، وصارت في القرن السابع عشر من أشهر مراكز الحصار الإسلامية في الشرق. كان للشاه عباس الكبير الفضل في تصميم مدينة أصفهان، وتتوسط المدينة ساحة الشاه، وتمتد بقصورها ومساجدها وحدائقها من هذا الميدان، وتشبه في ذلك شكل الجوسق.

يعرض هذا الكتاب بتفصيل كبير لجامع الشيع لطف الله ومسجد الشاه. ومسجد الجمعة، ومدرسة السلطان حسين، وتلتف هذه الأبنية حول ميدان الشاه. وهي جميعاً تمثل الفن الصفوي في إيران أفصل تمثيل، حيث ازدهر فن الهندسة المعمارية بوجه خاص.

ويبرز الكتاب معمار المسجد «كمرأة للجنة»، وتصميم المدينة المتراعى كتعبير أيضاً عن تصور الجنة. ويجمع الكتاب بين الصورة والتعليق في وحدة متكاملة، تقرب إلينا هذا العالم الديني الذي نشأت منه عمارة المساحد والمدن في العصر الصفوي، حيث كان الحكم في إيران - كما هو معروف - بيد أسرة ملكية شيعية. ويقدم لهذا المؤلف هري كوربين H. Corbin بدراسة رائعة بعنوان «المدن كرموز».

Dieter Brandenburg, Herat Eine timuridische Hauptstadt Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, Österreich, 1977

«هرات، عاصمة الأسرة التيمورية» (١٣٧٠ - ١٥٠٢ م) - لهذا المؤلف قيمة كبيرة من حيث أنه يعيد تكوين مدينة هرات القديمة من المصادر التاريخية، ويصور علاقة الآثار والمخلفات الراهمة بالمدينة الأصلية في عصر ازدهارها. وقد برز الطراز الفني التيموري أولاً بعد أن أصبحت هرات هي العاصمة في عصر «شاه رخ» ابن تيمورلنك. ولا يكتفي المؤلف ديتير براندنبورج بتقصي العمارة التيمورية وفروع الفن الأخرى في هرات والمؤثرات التي استفادت منها، وإنما يحاول أن يقدم لنا صورة شاملة عن الحياة الاجتماعية والثقافية في المدينة ومظاهرها المختلفة من شعر وتصوف وتاريخ.

Rémy Dor und Clas M. Naumann, Die Kirghisen des afghanischen Pamir M# 24 Farblafeln, 24 Schwarz-Weiß-Tafeln, 2 Karten und mehreren Strichzeichnungen Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1978

يجتمع هنا مؤلفان، واحد من علماء اللغويات، والآخر من علماء الأحياء، وقد اشتركا سوياً في هذه الدراسة الميدانية في

افغانستان، وعلى وجه التحديد بمنطقة بامير الكبرى والصغرى، وذلك لدراسة حضارة «القرغيز» وهم من قبائل البدو الرحل بالمرتفعات العليا. وقيمة هذا العمل تكمن أولا في ندرته وصعوبة التوصل إلى مصادره.

وتشكل قبائل القرغيز (وتسمى بجماعة باميري افغاني) نحو ٥٪ من مجموع سكان الأفغان، وهم من أصل مغولي، ويتبعون في حياتهم النظام القبلي، ويعيشون على الرعي، وفوق الهضاب العليا التي يعيشون فيها تلتقي حضارات وثقافات متعددة، ومن القرغيز من ينتمي إلى الدين الإسلامي ومنهم أيضا من يتبع البوذية والهندوكية.

A von Le Coq, Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens Mit 255 Abbildungen Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1977

«الأطلس المصور لتاريخ الفن والحضارة في آسيا الوسطى» - في آسيا الوسطى تلتقي هون الشرق والغرب ويتم الإخصاب الحضاري بينها. هذا هو موضوع الأطلس الرئيسي، ورغم مصي الأعوام على صدور هذا العمل الفني والعلمي لأول مرة، فإنه لم يفقد شيئا من قيمته، وهو ما دعا دار النشر إلى إعادة إصداره من جديد.

Serge Sauneron und Henri Stierlin, Die letzten Tempel Agyptens Edfu und Philae Photos von Henri Stierlin. Atlantis Verlag, Zürich, 1978

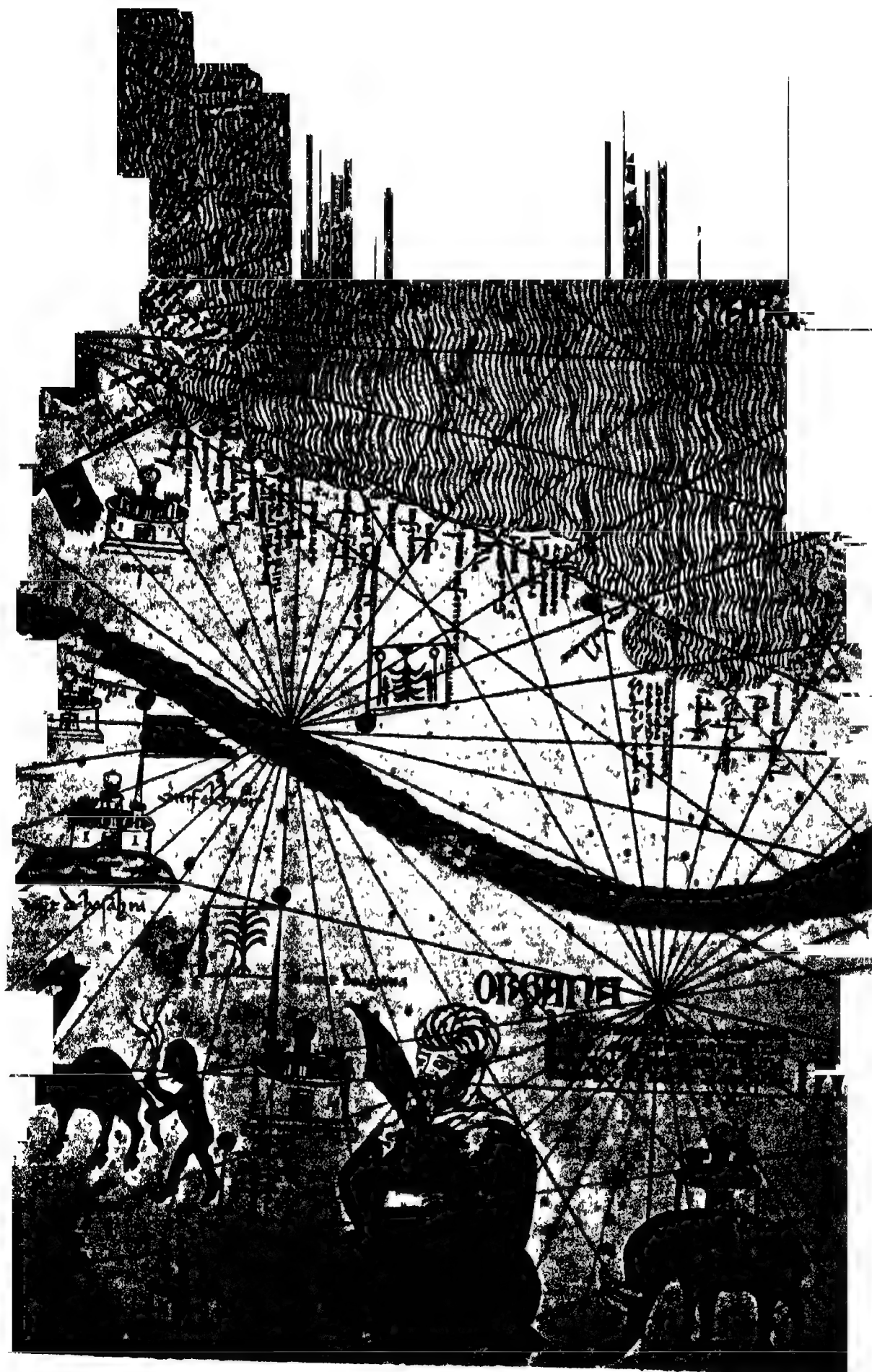
«معابد مصر الأخيرة، معبد الأدفو وقيله»

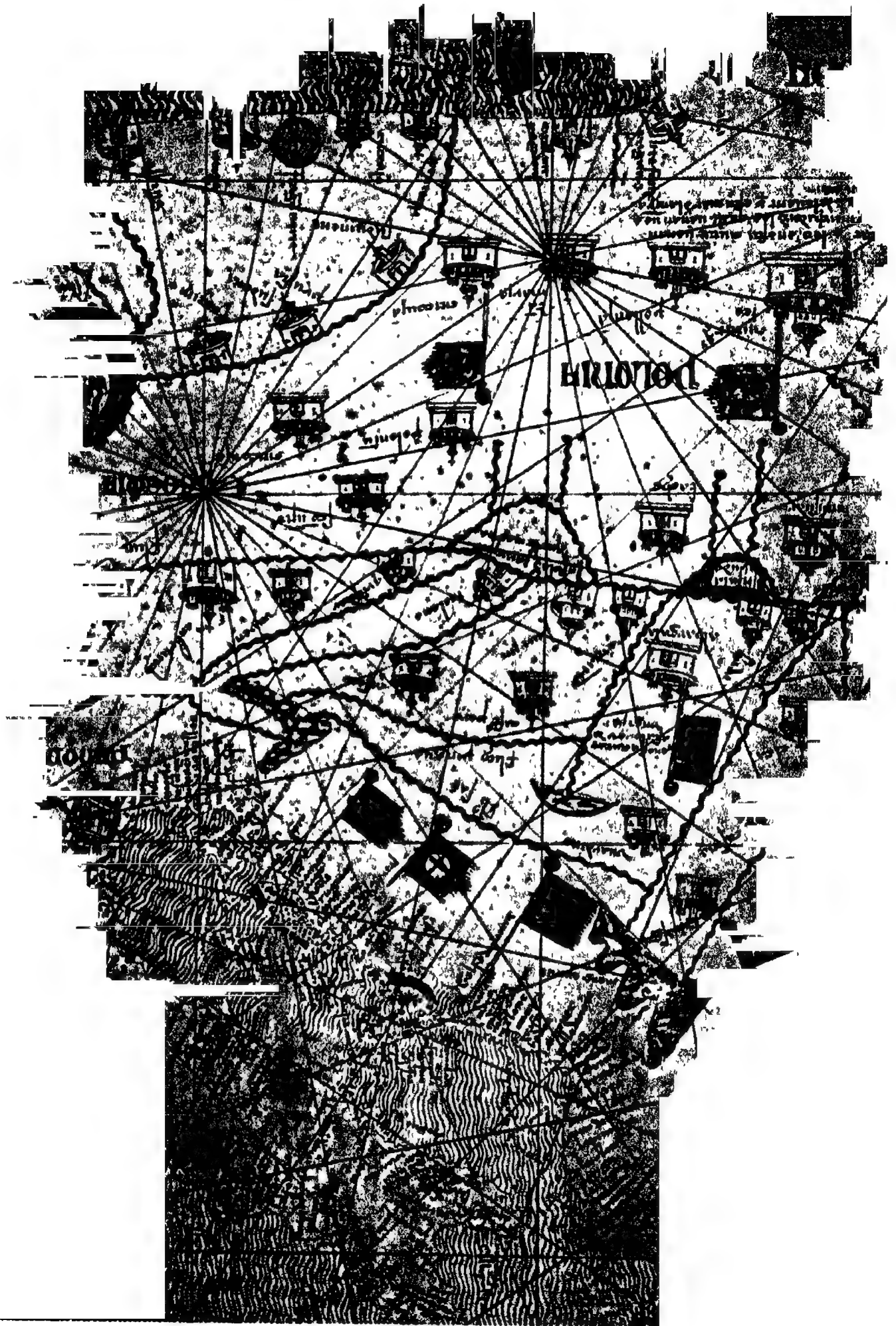
يتكون هذا الكتاب من جرتين، في الأول يعرف (سوبيرون) المدير السابق للمعهد الفرنسي للآثار بالقاهرة، بعالم الفكر في مصر الفرعونية في عهدها المتأخرة، ويستخدم لأول مرة نصوصا فرعونية دبية لم تترجم من قبل. ومن المعروف أن اليهود الأخيرة من مصر الفرعونية لم تلق العناية التي وحدثها عصور الفراعنة المتقدمة، ومرجع ذلك هو أن لغة اليهود الأخيرة كانت تستخدم عدة ألوف من الحروف، في حين لم ترد هذه الحروف في اليهود الكلاسيكية المتقدمة عن ستمائة حرف. وفي الجزء الثاني من الكتاب يعرض (شتيرلين) للفن المعماري في عهود الأسر الأخيرة ويتناول بالتفصيل معبد ادفو، مفندا تهمة الانحدار والضعف الذي غالبا ما يوصف به فن الحقب المتأخرة. ويعتمد الكتاب في مجموعة على فن الإخراج، والجمع بين النص والصورة، وفي هذا المجال تندو قدرات شتيرلين كمتخصص في تاريخ الفن، وقد سبق وقدم لنا من قبل كتابا رائعا عن إصمهان.

Ägypten. Das alte Kulturland am Nil auf dem Wege in die Zukunft Raum - Gesellschaft - Geschichte - Kultur und Wirtschaft Herausgegeben von Heinz Schamp Mit 58 Fotos, 54 Tabellen, 12 Karten und 38 grafischen Darstellungen Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1977

«مصر، في طريقها إلى المستقبل»، «أرض الحضارة القديمة على صفتي هر النيل والمستقبل». هذا هو موضوع هذا الكتاب الطموح الذي يرى إلى تقديم صورة شاملة عن مصر. تشمل الجوانب الطبوغرافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والاقتصادية. ومعظم موضوعات الكتاب من تأليف مخرجه هير شامب. وجوانب التوفيق في هذا المجلد عديدة، منها الأبواب المتعلقة «بالإنسان والمجتمع» و«الفن والحضارة»، ويضم الكتاب ثبنا للمراجع له فائدته دون شك لمن يريد البحث في أي باب من الأبواب. ولكن لا يمكن إغفال الجوانب السلبية الأخرى، الناجمة عن تشعب الموضوعات. ولا تحقق الصور واللوح الملحق بالكتاب المستوى الفني المطلوب في هذا المجال.

في سلسلة «تقارير الرحلات القديمة» التي تصدر عن دار نشر اردمان بتوبنجن، صدر عام ١٩٧٧ مجلد عن أحد الرحالة المصاحبيين للحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، وهو





Vivant Denon's „Mit Napoleon in Ägypten. 1798-1799“, herausgegeben von Helmut Arndt. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1977

ونحارج السلسلة المذكورة أعلاه صدر مجلد آخر يعود إلى القرن السابع عشر، وهو ليس بتقرير رحلة بالمعنى الدقيق، وإنما هو أشبه بيوميات مسافر في بلاط شاه إيران، وعنوانه:

Engelbert Kaempfer's „Am Hofe des persischen Großkönigs 1684-1685“, herausgegeben von Walther Hinz. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1978

Ernst Hammerschmidt, Codices Aethiopi I. Illuminierte Handschriften der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz und Handschriften vom Tanasee. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1977

هذا هو الجزء الأول من ثبث المخطوطات الأثيوبية الهامة المحفوظة بمكتبة الدولة ببرلين، وهو صورة طبق الأصل من الأصل الذي نشر من قبل. وكالمعتاد يسجل هذا المهرس عناوين المخطوطات ويقدم لها ويعرف بمصونها وينقل نبذ عنها، ويضم كذلك لوحات ملونة تمثل أهم هذه المخطوطات.

Hartmut Elsenhans, Algerien Koloniale und postkoloniale Reformpolitik Arbeiten aus dem Institut für Afrika-Kunde Hamburg, 1977

موضوع هذا الكتاب هو السياسة الإصلاحية في الجزائر قبل الاستقلال وبعده. على أن المؤلف يركز اهتمامه في النهاية على الحاضر، ويعرض عرضاً سريعاً لأسلوب هذه السياسة الفرنسية في الجزائر في الفترة من عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٢.

يدرس المؤلف السياسة الزراعية في الجزائر منذ الثورة الزراعية عام ١٩٧١، وما تتضمنه من تبعات سياسية واجتماعية حضارية. وينتهي من هذه الدراسة إلى أن التطور الزراعي يسير قدماً مع التطور الصناعي ويتألف معه. ولا يكتفي المؤلف «هلموت الزنهز» بالوقوف عند الجزائر وإنما يعقد العديد من المقارنات مع نماذج التطور في البلدان النامية الأخرى، ويحلل أبعاد وطبيعة الدولة في عملية التنمية، وما يتعلق بذلك من مواقف اجتماعية وسبوكولوجية وتنظيمية.

Mohamed El-Azzazi, Die Entwicklung der Arabischen Republik Jemen Bochumer Materialien zur Entwicklungsforschung und Entwicklungspolitik, Band 7 Horst Erdmann Verlag, Tübingen, 1978

عمل مؤلف هذا الكتاب لسنوات بالمعهد القومي للإدارة العامة بجمهورية اليمن العربية، وقد أمدته هذه الفترة بالمادة اللازمة لبحثه وبالخبرة المباشرة.

ويطرح المؤلف قضايا العلاقة بين النظام الإداري السياسي والبنية الاجتماعية في اليمن، وحلمية هذه العلاقة تمثلها الأطر الاقتصادية والسياسية والدينية وتطورها.

ولا يقف الباحث عند اليمن الشمالية وإنما يتعدى ذلك إلى الظواهر المشابهة في غيرها من الدول النامية مما يكسبه بمحة بعداً هاماً.

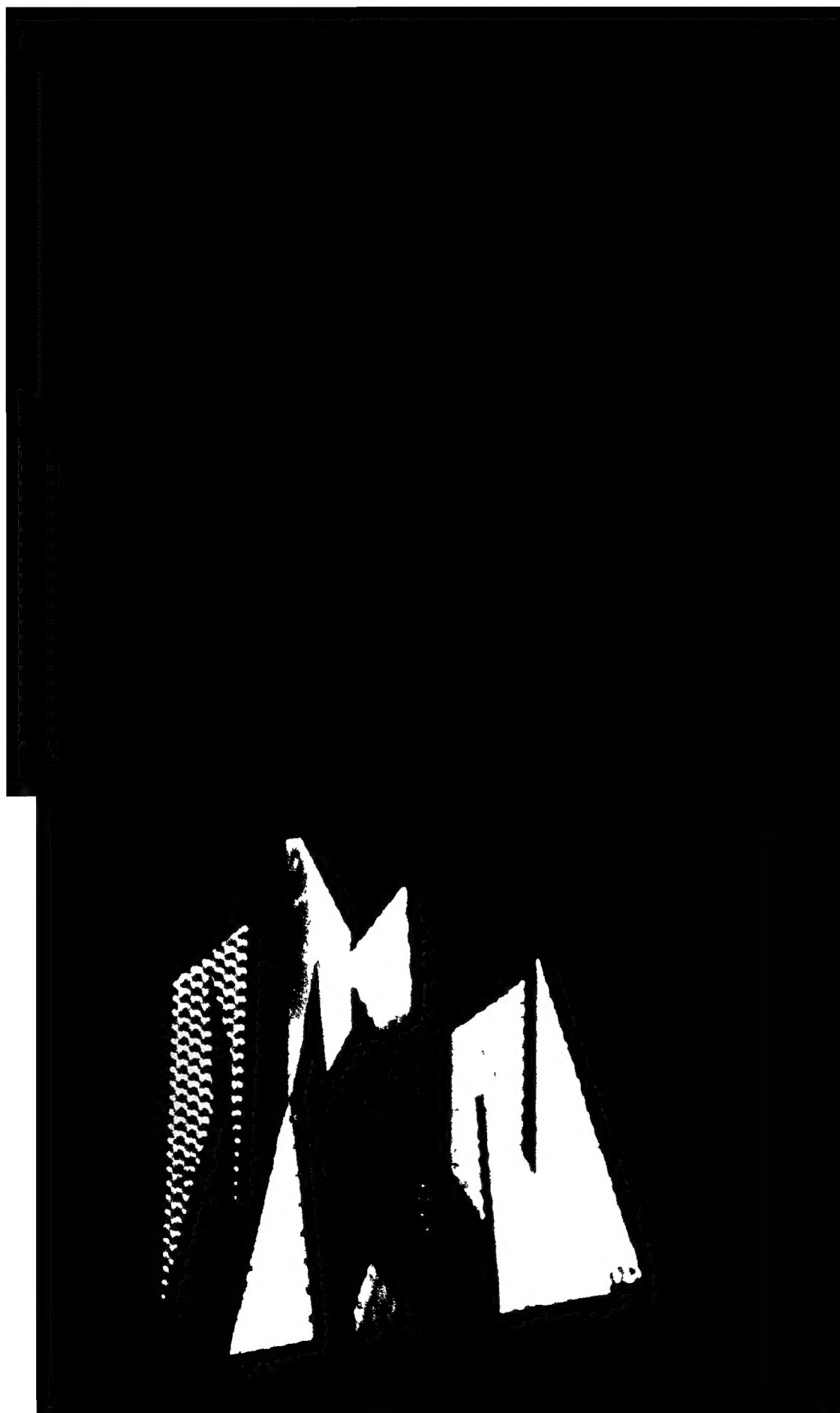
Mitteilungen des Deutschen Orient-Instituts, Nummer 10: Entwicklungsprobleme der arabischen Erdölstaaten. Deutsche Tagung Forschung und Dokumentation über den Modernen Orient vom 11.-12. Oktober 1976. Deutsches Orient-Institut, D-2000 Hamburg 13, Mittelweg 150

يضم هذا المجلد بحوث ومناقشات المؤتمر الذي عقد عام ١٩٧٦ في هامبورج عن مشاكل التنمية في دول البترول العربية وقد نظم هذا المؤتمر معهد الشرق الألماني بهامبورج بعنوان «صعوبات التنمية في الدول المنتجة للبترول في الشرق الأدنى» ويضم المجلد أبحاث السادة: عزيز القصاص، وكلوس روده، ورينهارد ستيفيج، توماس كوزينوفسكي، فولفجانج كوبر، فوزي سعد الدين، منير أحمد، وكيسمات بوريان.

Accession No.

125006

14-11-75



FIKRUN WA FANN

3



